

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

Ege Üniversitesi
Güzel Sanatlar,
Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi

Konya
Büyükşehir
Belediye Başkanlığı

Selçuk Üniversitesi
Türk El Sanatları Arş.
ve Uyg. Merkezi

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

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

Editörler (Editors):

Osman KUNDURACI-Ahmet AYTAÇ

04-06 Mayıs (May) 2017-Konya

Ege Üniversitesi
Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Konya Büyükşehir Belediye Başkanlığı

Selçuk Üniversitesi
Türk El Sanatları Arş. ve Uyg. Merkezi

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

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

Editörler:
Osman KUNDURACI-Ahmet AYTAÇ

04-06 Mayıs (May) 2017-Konya

Tüm hakları saklıdır.

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

Sayfa Tasarımı
Ahmet AYTAÇ

Kapak Tasarımı
Ahmet AYTAÇ

Dizgi ve Baskı
Anka Basım Yayın Ltd. Şti.

Basım Tarihi:
25.12.2017

ISBN:
978-975-448-223-2

- 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 XIII
Kongre Eş Başkanı Doç. Dr. Osman KUNDURACI'nın Açılış Konuşması XV
Yabancı Misafirler Adına Prof. Dr. Rubin ZEMON'un Açılış Konuşması (Çeviri) XVII
Yabancı Misafirler Adına Prof. Dr. Abbas SEYİDOV'un Açılış Konuşması IXX
Selçuk Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN'in Açılış Konuşması XXI
Konya Büyükşehir Belediye Başkanı Tahir AKYÜREK'in Açılış Konuşması XXV

AÇILIŞ OTURUMU

Christian Johannes HENRICH, The Armenian Question Nowadays 3

1. OTURUM

Feriha AKPINARLI, Gülten KURT, Kahramanmaraş Geleneksel Kadın Takıları 9
Aysen SOYSALDI, Ebru ÇATALKAYA GÖK, Hakan SARIKAYA, Başbakanlık Osmanlı Arşivi 19. YY da İzmit Çuha Fabrikasında Üretilen Tekstil Ürünlerine Ait Satış Belgeleri 17
Özlem KAYA, Sanayileşmenin Yöresel Dokumalar Üzerine Etkisi 25
Ahmet AYTAÇ, Koyunoğlu Müzesi'nde Yer Alan Bir Taşpınar Kilimi ve Renk Analizi 33
Ayşe Gamze ÖNGEN, 21. Yüzyıl Türkiyesinde Tekstil Tasarımı 39

2. OTURUM

AGASELİM Fuad oglu Efendiyev, Tabriz'de Ortaçağa Doğu Tarihi XIV-XVI Yüzyılların Minyatürlerde 49
Mustafa SEVER, Türk Kültüründe Kıssa Anlatma ve Hakîm Süleymân Ata'nın Kıssaları 55
Sema Zafer SÜMER, Serzenişten Benlik İnşasına Yolculuk: Türk Edebiyatında Mektup Roman ve Kadın Yazarlar 65
Fatma KALPAKLI, *Selvi Boylum Al Yazmalım* Filminde Kadın Tiplemeleri 75

3. OTURUM

Artegin SALAMZADE, Khojaly Tragedy In Fine Arts 83
Ahmet DALKIRAN, Ahmet Fatih ÖZMEN, Dijital Baskı Teknolojilerinin Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yerine Dair: Ekrem Kahraman Örneği 87
Mehmet KÜÇÜK, Levni'nin Kadın Figürlerindeki Kıyafetlerin Sarayın Terzi Defterleri Bilgisiyle Karşılaştırılması 93

Mehmet Cihan Gezen, Ahmet Dalkıran, Ergin İnan'ın Resimlerinde Eşzamanlı Devinim 103
İbrahim ÇOBAN, Ömer Oytun ONUR, Mustafa Pilevneli'nin Resimlerinde İllüstratif Etkiler 111

4. OTURUM

Hüseyin KURT, Erenkaya (Konya) İgnimbritlerinin Jeolojik ve Arkeolojik Olarak Önemi Ve Geleceği..... 119
Osman KUNDURACI, Konya Evlerinde Tavan Göbekleri..... 125
Mehmet TEKOCAK, Anemurıum Antik Kenti Kiliselerine Genel Bir Bakış..... 133
Osman SÖNMEZ, Claude Farrere'ye Göre Yeni Türkiye'de Asyatik Unsurlar 143
Şükrü DURSUN, Denizli Ak Han'ın Avlu Taç Kapısına İlişkin Bazı Gözlemler.... 149

5. OTURUM

Rubin ZEMON, Mıllet System In Ottoman Empıre And Contemporary Balkan Context..... 161
Mutluhan TAŞ,Anadolu Medeniyetleri Düşünce Mirasından İslam Düşünce Sistemine Türk-İslam Sanat Felsefesi 171
Fatma ALBAYRAK, Ariyajav BATCHULUUN, Hishigjargal NOROLHOOJAV, Orta Asya Göçebelerinde "Gök Tuğun Kurban Töreni"..... 175
Maşide Niğmet MEMİŞ, Azerbaycan Türkiye Müzelerinde Bulunan Yöresel Kadın Giysileri, Süsleme ve İşlemeler..... 181
Irina GUSACH, The Creation Of A 3-D Model Of The Turkish Fortress Azak For Exhibition Of The Azov Museum-Reserve (Russia) 187
Sıtkı AKARSU, Türkiye'de Nevruz ve Müzik 195
Sinan TAŞDELEN, İbrahim KUNT,Mevlana Müzesi Müdür Yardımcısı Mustafa Necati Elgin'in Osmanlı Türkçesiyle Yazdığı Manzûmeler..... 201
Mehriban AĞAYEVA, Piyano Tekniklerinin Gelişmesinde Czerny Etütlerinin Rolü..... 209
Memmedali MEMMEDALİYEV, Trompet Eğitiminde J.B.Arban ve A.Vizzutti Metotlarının Karşılaştırılması..... 213

6. OTURUM

Zeynep BALKANAL, Bolu İli Seben İlçesi Kızık Kilimlerinin Teknik, Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri 219
Ayşegül KARAKELLE, Hande KILIÇARSLAN, Hatay'lı Girişimci İpek Dokuma Ustası: "Tülay Genç" 225
Hülya KAYNAR, Sivas Kangal İlçesi Geleneksel Düz Dokumalarının Günümüzdeki Örnekleri..... 231
Ahmet AYTAÇ, Sütunlu İki Adet Denizli/Çal Halısına Dair..... 237
Adem ÇOLAK, H. Feriha AKPINARLI, Kahramanmaraş Müzesinde Bulunan Bir Grup Kirkitli Dokumanın İncelenmesi 241
İbrahim ERDEK, Simav Çevresi Cicim Dokumaları 251

7. OTURUM

Didem ATİŞ, Geleneksel Kirkitli Dokumalarımızın Yeniden Tasarlanması 259
Yu. S. KHUDYAKOV, A.Yu. BORISENKO, Stone Sculptures From The Museum In Novonikolayevka Village In Kyrgyzstan 265
Nurettin GÜLAÇTI, Funda ERKÖYLÜ,18.Yüzyıl Sonu 19.Yüzyıl Başında Yapılmış Olan İstanbul Gravürlerinin Sır Altı Tekniğinde Seramik ve Çini Bünye Üzerine Uygulanması 269
Kâzım KÜÇÜKKÖROĞLU, Konya Nakiboğlu Camii Mihrap Çinileri Onarımı 275
Fatma Şeyma BOYDAK, Bulut Motifinin Köken İtibariyle Ejderle Bağlantısı Üzerine 283
Banu BERBER BABALIK, Ufuk ÖREN, Servet AKAR, Fatih CEVİZCİ, İzmir Arkeoloji Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri Üzerine Bir İnceleme 289

8. OTURUM

Alla PAPTOVA, The Image Of The Past Of The Gagauzes And Its Evolution.... 297
Olga RADOVA (KARANASTAS),Gagauz Türklerinin Folklorunda Evelki Zamanlardan Kalma Devlet Elemanları Ve Herodot'un Yazılarında Onların Paralel İzlerinin Görüntüleri 299
Nurettin HATUNOĞLU, Hatay'da Yaşayan Özbek Kökenli Mültecilerin Sosyal ve Kültürel Yaşamları 311
Burhanettin ŞENLİ, Türk Kurtuluş Savaşında Türk-Afgan İlişkileri 313
Hasan AKSOY, Türklerde Evrenin Kozmolojik Boyutu..... 323

9. OTURUM

Kübra ALIYEVA, Azerbaycan'in Karabağ Bölgesinin XVII-XIX Yüzyıllar Arasında Hataili-Ejderhali Halıları 335
Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN, Antik Anadolu' Da Takı Kültürünün Oluşumu 343
Müjgân EMRE EROĞLU, Manisa Demirci Yöresi Geleneksel Takı Ustası Şefik Gümüş 349
Mustafa KULA, Dericilik Ve Deri Zanaatının Anadolu'daki Serüveni ve Günümüze Yansımaları 355
Z. Özge ERBİLEN YALÇIN, Savat Tekniği İle Üretilen Takıların Gelişim Süreci: Van Örneği Üzerinden Bir Araştırma 361

10. OTURUM

Ahmet AY, Mahamane Moutari ABDOU BAOUA, Uluslararası Ticaret ve Ekonomik Büyüme İliskisi: Nijer Için Granger Nedensellik ve Koentegrasyon Analizi 371
Rana ABDULLAYEVA, Designing Education In The Turkic Countries Of The Uic..... 379
Rahmi DOĞANAY, Özkan DEMİR, Etibank'ın Madencilik Faaliyetlerinin Bayındırlık, Ulaşım Ve Eğitim Hizmetlerine Katkıları 381

Murat ÇALIŞOĞLU, İbrahim KAPLAN, Türkiye'de Zorunlu Eğitim ve Ülkelerle Karşılaştırılması 387
Ardian MUHAJ, On The Influence Of Turkish Nautical Terminology In The Albanian Culture 389

11. OTURUM

Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU, Edirne Selimiye Kütüphanesi Vakfıyesi ve Ciltler 395
Serkan İLDEN, Türk Sanatında İkonografik Bir Anlatım Öğesi Olarak Hayvan Figürü 399
Ayşegül KOYUNCU OKCA, Geleneksel Mesleklerin Yaşatılmasına Bir Örnek: Tire Kent Müzesi 405
S.Tuğba ARABALI KOŞAR, Nesrin ÖNLÜ, Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Kullanılan El Dokuma Sanatları Motiflerinin Sembolik Anlamları Ve Değişim Süreçleri 413
Ayşe GÜRLEVİK, Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU, Konya Sahip Ata Türbe Çinilerinde Uygulanan Rûmî Tasarımları Üzerine Bir İnceleme 423

12. OTURUM

Sema ETİKAN, Filiz N. ÖLMEZ, Muğla Yöresi "Ekmek Mendili" Dokumaları 433
Naci BAKIRCI, Hz. Mevlâna'nın Türbesi İçin Osmanlı Padişahlarının Yaptırdığı Puşideler 439
Ashkan RAHMANİ, Şanlıurfa Ve Yöresindeki Törenlerde Tekstillerin Yeri 445
Ayşegül YILMAZ, Giresun Görele' De Kullanılan Düz Dokuma Türü: Tanelik 451
Hande Ayşegül ÖZDEMİR, Ahunur BÜYÜKÇAKILCI, Konya Koyunoğlu Müzesinde Bulunan Kilimlerin Gestalt Kuramı Açısından İncelenmesi 457

13. OTURUM

Emine KOCA, Fatma KOÇ, Preziosi Resimlerinde Osmanlı Gezici Esnaflarının Giyim Kuşamı: Tablalı Satıcılar 469
Fatma KOÇ, Mukadder AKSAKAL, Erzurum Yöresi Halk Giyiminde Kullanılan Çift Kapaklı Erkek Yelekleri 477
Figen ÖZEREN, Birsen ÇİLEROĞLU, Gülden ABANOZ, Konya Etnoğrafya Müzesinde Bulunan Cepken İle Yeleklerin Yüzey ve Biçimsel Özelliklerinin İncelenmesi 487
Emine KOÇAK, Bolu İli Mengen Yöresi Nakışlı Poğlar 497
Hatice SOMÇAĞ, Beypazarı Türk Hamam Müzesinde Sergilenen Nalınların İncelenmesi 503

14. OTURUM

Sevay Okay ATILGAN, Selçuklu Döneminde Tarihi ve Kültürel Çevrenin Oluşumu Açısından Geleneksel El Sanatlarının Önemi: Tokat İl Modeli Üzerinden Bir Değerlendirme 511

Münevver ÜÇER, Batı Sanatının Levha Tezhiblerine Etkisi 523
Kaya ÜÇER, Geç Dönem Bezeme Programında Değişen Tezhip Motifleri 529
Mesude Hülya (ŞANES) DOĞRU, Cerrahpaşa Kampüsü Çeşmelerinde Tezyinat 535
Hüsna KILIÇ, Osmanlı Tezhip Sanatında "Pafta" Kullanımı ve Önemi 541

15. OTURUM

Fatma KOÇ, Emine KOCA, İç Anadolu Bölgesi Kadın Halk Giyiminde Kullanılan "Göynekler" 549
Meral BATUR ÇAY, Neşet Günal Resimlerinde Çocuk İmgesi 559
Canan ERDÖNMEZ, Körüklü Çizmenin Son Ustaları Mustafa ve Zeki Avcıoğlu 565
Gülzade ABDULOVA, Ortaq Türk Medeniyyetinde "Dinge" Qadin Baş Geyimi 571

16. OTURUM

Emine KOÇAK, Ağaç Yazma Kalıplarına Alternatif Bir Yöntem "Strafor Kalıplar" 581
Ayşen KARAKOÇ CİVİLİ, Türk Minyatür Sanatında "*Ağaç Motifinde*" Gezinme 587
Yasemin KOPARAN, Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde Bulunan Nalın Örnekleri 593
Maria KULLANDA, Ottoman Weapons In The State Oriental Museum 599

17. OTURUM

Nursel BAYKASOĞLU, Banu Hatice GÜRCÜM, Samsun İl Merkezinde Bulunan Türk İşi İşlemeli Örnekler 607
Mine CAN, Afyon İl Merkezine Ait Hesap İşi Tekniği İle İşlenmiş Ürünlerden Örnekler 615
M. Serpil ÖZER, Anadolu'dan ve Dünyadan Örnekler Işığında Güneş Danteli Tekniği 621
Gülhan GÜLDÜR, Beypazarı Telkari Sanatında Süs Eşyaları 629

18. OTURUM

Necati DEMİR, Uygur Harfli Oğuzname'de Tarihî Unsurlar 637
Abbas SEYIDOV, Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti'nde Ortaçağlara Ait Mimari Yapılar 647
Ebru ALPARSLAN, Geleneksel Süsleme Motiflerinden "Rumi" Motifinin İncelenmesi ve Yazma Eser Ciltlerinde Bulunan "Rumi Şemseler" 651
Mücahit Sami KÜÇÜKTIĞLI, Latif YERLİ, Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Bağlamında Medeniyet Okulu Tiyatroları 659
Habibe ALİYEVA, Milli Azərbaycan Tarihi Müzesinde Korunan Kadim İslam Elyazmalari 669

Hande KILIÇARSLAN, Ayşegül KARAKELLE, Kadın El Emeğinin Değerlendirilmesine Yönelik Bazı Örnekler ve Bunların Kültürel Mirasa Katkısı 675

19. OTURUM

Erdem ÜNVER, Türk Sanatında Evrensellik Sorunu Üzerine..... 683
Berrin OKKA, Annelerin Ağrısı Olan Çocuklarına Yaklaşımları: Konya İli Örneği..... 687
Elmira JAFAROVA, Archaeological Complexes In The Context Of In Researches..... 695

POSTER BİLDİRİLERİ

Ayşegül TÜRK, Mekân-Yapıt-İzleyici Bağlamında Değişen Sanat İmgesi 703
Berna İSTİFOĞLU ORHON, Türk Resim Sanatında Nuri İyem Resimlerinde Portre..... 709
Ezgi GÖKÇE, Can GÖKÇE, Çin Porselenleri Etkisinde İslam Seramiklerinde Geliştirilen Bir Teknik Olarak Işık Geçirgenliği..... 715
Filiz ADIGÜZEL TOPRAK, Benaki Müzesi'nde Bulunan Delâilü'l-Hayrât Yazmalarında Mekke Ve Medine Tasvirleri 721
Tutku Dilem ALPASLAN, Türk Grafik Sanatına Kimlik Kazandıran Ustalar –II-Yurdaer Altıntaş 727
Servet Senem UĞURLU, Çanakkale Halılarında Kandil Motifi 733
Fuad BABAYEV, Postsovet Məkaninda Silahli Münaqişələr Və Realpolitik 739
DEĞERLENDİRME PANELİ..... 745
KONGREDEN GÖRÜNTÜLER..... 759
TÜRK SANATLARI KARMA SERGİSİ..... 767

KONGRE ONUR KURULU

Tahir AKYÜREK (Konya Büyükşehir Belediye Başkanı, Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN (Selçuk Üniversitesi, Rektör, Türkiye)

KONGRE EŞ BAŞKANLARI

Doç. Dr. Osman KUNDURACI (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN (Ege Üniversitesi, Türkiye)

KONGRE GENEL SEKRETERİ

Ahmet AYTAÇ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)

KONGRE BİLİM KURULU

Prof. Dr. Mahmut ATAY (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN (Ege Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Chong Jin OH (Hankuk Üniversitesi, Kore)
Prof. Dr. Salih YILMAZ (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Enrique Alejandro BASABES (Ulusal La Pampa Santa Rosa Üniversitesi, Arjantin)
Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Georgeta RATA (Banatuli Üniversitesi
Prof. Dr. Yılmaz KOÇ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Qafar JEBIYEV (Ulusal Bilimler Akademisi, Azerbaycan)
Prof. Dr. Zafer ÖZDEN (Ege Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Luigi SCRINZI (Miras Temsilcisi, İtalya)
Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĞ (Karatay Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Enrico CILIBERTO (Kataniya Üniversitesi, İtalya)
Prof. Dr. Ahmet AY (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Victor APRYSHCHENKO (Southern Üniversitesi, Rusya)
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI (N. Erbakan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Serghei ZAHARİA(Komrat Devlet Üniversitesi, Moldova)
Prof. Dr. Samoil MALCHESKI (Sosyo Kültürel Antropoloji Enstitüsü, Makedonya)
Prof. Dr. Rubin ZEMON (Sosyo Kültürel Antropoloji Enstitüsü, Makedonya)
Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Cafer GIYASI (Ulusal Bilimler Akademisi, Azerbaycan)
Prof. Dr. Mustafa TALAS (Ö. Halis Demir Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. John ZEMKE (Missouri Üniversitesi, ABD)
Prof. Dr. Mustafa SEVER (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Simonetta PONCHIA (Near East Üniversitesi, İtalya)
Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK (Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Dinara ABBASOVA (Bilimler Akademisi, Polonya)
Prof. Dr. Necmi UYANIK (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Elena A. POPRAVKO (Tarih Enstitüsü, Rusya)
Prof. Dr. Ahmet ALTIN (B. Ecevit Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ayed NECUR (Insad Enstitüsü, Tunus)
Prof. Dr. Kleanti ANOVSKA (Marco Çepenkov Folklor Enstitüsü, Makedonya)
Prof. Dr. Ekrem CAUSEVİC (Zagrep Üniversitesi, Hırvatistan)
Prof. Dr. Battulga TSEND (Ulusal Moğolistan Üniversitesi, Moğolistan)
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ (Ahi Evran Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Caner ARABACI (N. Erbakan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Sema ETİKAN (Ahi Evran Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Agaselim AZİZOV (Devlet Mimarlık ve Yapı Üniversitesi, Azerbaycan)
Prof. Aysen SOYSALDI (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Didem ATİS ÖZHEKİM-Sakarya Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Osman KUNDURACI (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Jesús GIL FUENSANTA (Autonomo Üniversitesi, İspanya)
Doç. Dr. Elif YILDIZ (Ege Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Emine KOCA (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Osman Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet TEKOCAK (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Violetta POTORENCER (Unisangil Üniversitesi, Kolombiya)
Doç. Dr. Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Meltem DEMİRCİ KATIRANCI (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Aktan AGO (Marco Çepenkov Folklor Enstitüsü, Makedonya)
Doç. Dr. İsa ELİRİ (N. Erbakan Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU (Akdeniz Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Dilaram HAMREVA (Dil ve Edebiyat Enstitüsü, Özbekistan)
Doç. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Hakan KUYUMCU (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Ahmet EDİ (Ağrı İ. Çeçen Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Berrin OKKA (N. Erbakan Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU (Ankara Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Osman Kubilay GÜL (Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç Dr. Eda ER (Ege Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Nurettin HATUNOĞLU (B. Ecevit Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Elmira GYUL (Sanat Enstitüsü, Özbekistan)
Dr. Nataliya SHABALINA (South Ural Üniversitesi, Rusya)
Dr. Habiba ALIYEVA (Milli Tarih Müzesi, Azerbaycan)
Maruchi YOSHIDA (Ycons, Almanya)
Ahmet AYTAÇ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Alexey PRONİN (Novosibirsk Devlet Üniversitesi, Rusya)
Davidson MACLAREN (İslam Edebiyatı Enstitüsü, İngiltere)
Elizabeta KONESKA (Makedonya Müzesi, Makedonya)
Georgi GEORGİEV (Fraunhofer Enstitüsü, Almanya)
Irina GUSACH (Senior Staff Scientist Azov Müzesi, Rusya)
Nadia CHEREPAN (Vilnuis Üniversitesi, Litvanya)

SERGİ KÜRATÖRLERİ

Ahmet AYTAÇ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)

SERGİ JÜRİ KURULU

Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Başkent Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Kubra ALIYEVA (Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi)

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Tuna DOĞAN (Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Cazım HADJIMEJLIS (Uluslararası Saraybosna Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU (İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Meliha YILMAZ (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Clemens BEUNGKUN SOU (Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi, Avusturya)
Prof. Oya SİPAHİOĞLU (Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Nana JANASHIA (Tphilisensis Üniversitesi, Gürcistan)
Prof. Nesrin ÖNLÜ (Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. İlham ENVEROĞLU (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Abaz DIZDAREVIC (Uluslararası Novom Pazaru Üniversitesi, Sırbistan)
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL (S. Demirel Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Fatma MOEEN (Jamia Millia İslamia Üniversitesi, Hindistan)
Doç. Dr. Abdulgani ARIKAN (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Fatma KOÇ (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Zuhal ARDA (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. M. Lütfi HİDAYETOĞLU (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mutluhan TAŞ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Fatma Nur BAŞARAN (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Neslihan KIYAR (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Sema TAĞI (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Emel ERTÜRK (Atılım Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Dilek OĞUZOĞLU (Nişantaşı Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Şerife YILDIZ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Hatice ÖZTÜRK TOZUN (Gazi Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Gülten KURT (İ. Baysal Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet SAĞ (Akdeniz Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Oğuz YURTTADUR (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Ayşegül KARAKELLE (M. Kemal Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Gülnur DURAN (Marmara Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Ruhi KONAK (Kastamonu Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. M. Ali EROĞLU (Akdeniz Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Noyan GÜVEN (Kastamonu Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Esra KAVCI ÖZDEMİR (Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Mevlüt KAPLANOĞLU (Atatürk Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Ernesto BORRELLİ (IA-CS, İtalya)
Dr. Mohammet YOUNIS (Fayoum Üniversitesi, Mısır)
Dr. Karim MIRZAYE (İslam Sanat Üniversitesi, İran)
Dr. Roza SULTANOVA (Kazan Sanat Enstitüsü, Rusya)
Ahmet AYTAÇ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Dimitri AYOĞLU (Ressam, Moldova)
Alparslan BABAOĞLU (Ebru Sanatçısı, Türkiye)
Victoria MOMEVA-ALTIPARMAKOVSKA (Kültürel Miras, Müzeler ve Galeriler Koruma Enstitüsü, Makedonya)
Halit YABALAK (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye)
Majda BEGIC JARIC (Sanat Restaratörü, Hırvatistan)
Alfiya İLYASOVA (Tataristan Sanatçılar Birliği, Rusya)

KONGRE ve SERGİ DÜZENLEME KURULU

Ahmet AYTAÇ (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Mücahit Sami KÜÇÜKTIĞLI (Konya Büyükşehir Belediyesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Hakan KUYUMCU (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Berrin OKKA (N. Erbakan Üniversitesi, Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi, Türkiye)
Hasan YAŞAR (Konya Büyükşehir Belediyesi, Türkiye)
Muhammet Ali ORAK (Konya Büyükşehir Belediyesi, Türkiye)

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

Sayın Büyükşehir Belediye Başkanım,
Sayın Rektörüm,
Sayın Rektör yardımcım,
Değerli protokol üyeleri,
Saygı değer öğretim üyeleri,
Değerli misafirler,

Bu aziz ve necip millet, tarih boyunca mazlumların ve muhacirlerin koruyucusu olmuş bu millet, yaylak kışlak hayatından yerleşik hayata kadar diliyle ananevi gelenek görenekleriyle, dokumasıyla, hattıyla, tezhibiyle, etnografyası, tarihi ve folkloruyla engin bir birikime sahiptir. Bu engin birikimin konuşulacağı kongreye hepiniz hoş geldiniz.

Ulu Sultan Alaeddin Keykubat'ın devletinin adını taşıyan üniversitemizin 42. yılına denk gelen bu kongreyi Rabbim utandırmadı çok sıkışık bir zaman diliminde hazır eyleyebildik. Azerbaycan, Makedonya, İran, Almanya, Rusya, Moldova Gagavuz Özerk Türk Cumhuriyeti, Arnavutluk ve Moğolistan gibi farklı ülkelerden ve de Türkiye'den yaklaşık 180 civarında bilim ve sanat insanı ile kültür, sanat, tarih ve folklor konuşacağız. Orta Asya'yı takiple Anadolu Selçuklu devri medeniyetini ve onu takip eden Osmanlı ile genç Türkiye Cumhuriyeti'ni bir bütün olarak ele aldığımızda ve bütünden detaya doğru baktığımızda çoklu yapıdan tekliye yani vahdete giden yolu görüyoruz. O yüzden Selçuklu medeniyetinin içerisinde yer alan kültürel ve sanatsal yapı Anadolu'da bir Türk-İslam kültürünün başlangıcı ile günümüze yansımaları bakımından çok önemlidir. Ve kadim şehir Konya Selçukludan bu yana bu engin medeniyete ev sahipliği yapmış bir yerleşim yeridir. Görsel güzellik, fonksiyonellik ve işlevle yoğrularak birbirinin ayrılmaz parçası haline gelerek bir eserde tezahür eder ve kendisi başlı başına bir eser olan Konya'mızda bunu görmeniz mümkündür.

Kendi kültürüne sahip çıkmak bir bilinç işidir ve o bilinci, bilgi ile sağlamlaştırabilmek ise bir erdemdir. Konya gerek belediyesi gerek üniversitesi ile bu erdeme fazlasıyla sahip bir şehirdir. Özellikle tarihi eserlerin restorasyonu ve konservasyonu konusunda büyükşehir belediyemizin son yıllarda yaptığı çok güzel çalışmalar var. Kongremiz süresince arta kalan zamanlarda Konya'yı gezdiğinizde bu ifade ettiğim restorasyon ve konservasyon çalışmalarını çok rahatlıkla görebileceksiniz.

Tabi yıllardır gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında süren üniversitemizin bu kongreler serisi, Sayın Rektörümüzün öncülüğünde ve bir amaç doğrultusunda yürütülmektedir. Yurtdışı kongrelerimizin tamamını, bugün üzerinde altmışa yakın ülkenin var olduğu evlad-ı fatihan olan topraklarda gerçekleştirmeye çalışıyoruz. Çok kısa bir zaman önce yine sayın Rektörümüzün desteğiyle bir evlad-ı fatihan şehri olan Makedonya Ohri'deydik. Orada bir Türk ve Müslüman dostu olan değerli dostumuz Prof. Dr. Rubin ZEMON ile Selçuk üniversitesi olarak bir kongre gerçekleştirdik ve hemen ardından da yine kardeş ülke Azerbaycan'daydık. Bakü'de de bir kongre gerçekleştirdik. Yine Sayın Rektörümüzün öncülüğünde Allah nasip ederse onuncu ayda da Karay Türklerinin yaşadığı Belarus'ta bir kongre planlıyoruz.

Kongreler zahmetli işlerdir. Tabi zahmetli tarafını biz, değerli katılımcılara elimizden geldiğince yansıtmamaya çalışıyoruz. Zahmetleri üstlenirken de çok kalabalık bir kadromuz yok. Ama elimizden geldiğince gayret ederken çok fazla

kadro olmamasına rağmen ama kendi güzel, kalbi güzel çok fazla destekçilerimiz var. Hamdolsun ben bu çalışmaların değerini tarih içerisinde daha da iyi anlaşılacağına inanıyorum. Marifet elbette sizin de bildiğiniz gibi iltifata tabidir ve Rektör hocam ile personeli olan bizler iltifatı da sadece yüce Yaradan'dan görmeye talibiz.

Hepinizin gözleri Prof. Dr. Örcün BARIŞTA hocamı aradığını biliyorum. Maalesef hocamızın rahatsızlığı devam ediyor. O yüzden bu yıl da aramızda değil. Birkaç gün önce beni aradı. Konya'nın değerli Büyükşehir Belediye Başkanı ve Selçuk Üniversitesi'nin kıymetli Rektörüne ve bütün katılımcılara selam, saygı ve sevgilerini gönderdiğini ifade etti. Konya'nın kendisi için çok özel ve önemli bir şehir olduğunu ve bir zamanlar Selçuk Üniversitesi'nin kadrosunda öğretim üyesi olarak çalışmış olmanın kendisi içi çok önemli olduğunu belirterek bütün katılımcılara da başarı dileklerini söyledi. Bu vesile ile buradan onun notunu da sizlerle paylaşmak istedim. Kongrenin paydaşı Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi dekanı aynı zamanda bir Konyalı hemşerimiz bir Beyşehir evladı Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN hoca maalesef şuan uçağı kaçırdığı için İstanbul'dan kaldı. Prag'da Büyük Elçimiz ile bir etkinliği vardı. Prag'daki uçağının İstanbul'a geç inmesinden dolayı şuan aramızda değil. İlerleyen saatlerde kendisi de burada olacak.

Ben izninizle hocaların hocası merkezimizin yönetim kurulu üyesi ve bizim yol göstericimiz Yaşar ERDEMİR hocama, Güzel Sanatlar Fakültemizin Dekan yardımcısı şuan başka bir toplantı için şehir dışında olan Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN'a, yine merkezimizin yönetim kurulu üyesi Yrd. Doç. Dr. Hakan KUYUMCU'ya ve Merkez Başkanımız Doç. Dr. Osman KUNDURACI'ya ve bu güne kadar yaklaşık yirmiden fazla evlad-ı fatihan olan topraklarda Türk kültürü sanatı adına etkinlik yapmamız için bize imkân sağlayan, bir dünya üniversitesi olan Selçuk Üniversitesi'nin değerli Rektörü Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN hocam ile şehrine her anlamda sahip çıkan değerli Büyükşehir Belediye Başkanımız Tahir AKYÜREK'e huzurlarınızda bir kez daha teşekkür ediyorum ve siz değerli katılımcılara Ulu Sultan Alaeddin Keykubat'ın payitahtı, Hz. Pir'in şehri olan Konya'ya bir kez daha hoş geldiniz diyorum. Kongremizin Konya'mıza ülkemize ve tüm insanlığa hayırlar getirmesini dileyerek hepinizi saygı ile selamlıyorum.

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

Sayın Büyükşehir Belediye Başkanım,
Sayın Rektörüm,
Sayın Rektör yardımcım,
Değerli katılımcılar,
Basınımızın kıymetli mensupları ve sevgili öğrenciler,

Konya büyükşehir belediyesi ile 2012 yılında başlatmış olduğumuz bugün sekizincisini gerçekleştireceğimiz Türk Sanatı, Tarihi, Folkloru Kongresi ve Sanat Etkinliklerine hepiniz hoş geldiniz.

Üniversiteler ve belediyeler normalde kendi alanları içerisinde hizmet verirlerken bunların bir başka tarafı daha vardır. Özellikle üniversiteler sadece eğitim öğretim yapan kurumlar olmayıp toplumun aydınlatılmasına katkı sağlayan önemli birer kurumlardır. Belediyelerde aynı bağlamda bakıldığı zaman sadece altyapı ile ilgili fiziksel gelişmelerle ilgili bir kente katkı sağlamanın yanında o şehrin insanlarına bilgi görgü ve eğitim bağlamında aydınlatılması gereken bazı kongrelere, bu tür sosyal projelere destek sağlayan birimlerdir. Bu düşünce ile başlatmış olduğumuz bütün kongreler yapıldıkları yıl içerisinde merkezimiz tarafından hemen hemen hiç atlamadan bir basılı kitap haline getirilerek buda bir kalıcı eser haline dönüştürüldü.

Anadolu coğrafyasının merkezi konumundaki Konya tarih boyunca önemli medeniyetlere beşiklik etmiş bir şehirdir. Çatalhöyük'ten günümüze bu kent her zaman Anadolu coğrafyasının tarihinde önemli bir yer tutar. Özellikle Türk kültürü sanatı tarihi bakımından da ayrıca bir öneme sahiptir yapıları ve günümüze ulaşmış müzedeki farklı küçük buluntularıyla Anadolu Selçuklu devletine payitahtlık yapan Konya şehri bu bağlamda yine bizim için çok önemli bir hale gelmektedir. Konya'da başlatmış olduğumuz bu kongreler vesilesiyle kültür ve sanatımızın daha çok tanıtılması bakımından önemli bir görev üstlendiğimizin de bilincindeyiz. Farklı üniversitelerden olmak üzere yurtdışı ve yurtiçinden çok sayıda katılımcıyla gerçekleştireceğimiz bu sekizinci Türk Kültürü Sanatı Folkloru ve Sanat Etkinlikleri faaliyetlerinin ülkemize milletimize ve kendimize hayırlı olması düşüncesiyle başta bu kongrenin genel sekreterliğini üstlenen Ahmet AYTAÇ'a teşekkür ediyorum.

Ahmet AYTAÇ hoca az önce bahsetmişti. Çok büyük bir kadroya sahip değiliz. Ama sayın Rektörümüzün de destekleriyle bize yeni bir eleman olarak benim doktora öğrencim Nurcan hanım da bize katıldı. Üç kişiyle bu kongreleri gerçekleştirdiğimiz için özellikle Ahmet AYTAÇ hocaya ve Nurcan'a ben huzurlarınızda bir kez daha teşekkür ediyorum. Bunun yanında büyük şehirde başlatmış olduğumuz bu kongrenin en önemli maddi destekçileri diyelim yani bizim yanımızda sürekli destek olan Büyükşehir Belediye Başkanımız Avukat Tahir AKYÜREK Bey ve bizim yurt içinde ve yurt dışında yaptığımız bütün kongrelerde yine maddi manevi yanımızda olan Selçuk Üniversitesi Rektörü Sayın Hocam Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN'e ve üniversitemizin bütün akademik ve idari personeline huzurunuzda teşekkür ediyorum. Bir de bizim bu kongremizin sanat etkinliklerinin sergi kısımları var burada da bize en büyük katkıyı Güzel Sanatlar Fakültesi dekan yardımcısı Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN ve öğrencilerine de ayrıca teşekkür ediyorum. Burada belki de yurtiçinden yurtdışından bize eşlik eden bildirileri ile katılımlar sağlayacak olan bütün bilim insanları ve siz öğrencilerimize de hoş geldiniz der, kongremizin hayırlara vesile olması dileğiyle ile saygı ve sevgilerimi sunuyorum. Teşekkür ederim.

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

Yabancı Misafirler Adına Prof. Dr. Rubin ZEMON'un Açılış Konuşması (Çeviri)

Değerli misafirler

Rektör ve Rektör yardımcıları,

Yabancı misafirler adına sizleri selamlıyor ve teşekkür ediyorum. 8. Türk Kültürü Sanatı Tarihi Kongresi'ne hoş geldiniz diyorum.

Bu Konferansın Konya gibi bir şehirde düzenlenmesi çok önemlidir. Yani Mevlana'nın da kültürü ve gelenekleri için bir kaynak olduğunu düşünüyorum. Günümüzde gelenek görenekleri ile eski Türk eserleri ve Türk sanatı ile bunların çok önemli etkileri ve katkıları var. Kültürel çalışmalar için bu tarz kongre ve konferanslara çok önemli etkileri var.

Geçen sene ilk kez burada zevkle misafir oldum ve bir sene sonra sadece bu kadar kısa bir süre içinde Konya'da gördüğüm değişiklikler güzel bir şekilde şaşırttı beni. Ve bu gelişimde de yeni bedesten çarşısının restorasyon çalışmasını şahit olmak güzel bir şaşırtıcı bir güzellik oldu. Yine ve günümüzde küreselleşen ve yavaş yavaş bu değerlerini kaybetmekte olduğumuz bu dünyada tıpkı bedesten çarşısının restorasyonunda olduğu gibi bu şekilde bir hareket planlamalıyız.

Kongrelerde gelenek görenekleri korumak açısından bu gibi projeler için Konya Büyükşehir Belediye Başkanı Tahir AKYÜREK'e teşekkürlerimi sunmak zorundayım. Önce Selçuk Üniversitesi'ne ve yöneticilere teşekkür etmem gerekiyor. Güzel bir örnek oluyor uluslararası alanda akademik İşbirliğini devam ettirebileceğimiz ve geliştirebileceğimiz bir aşama.

Makedonya'da 30'a yakın akademisyen ziyaretçiyi misafir etme şansına sahip olduk bu yıl. Türk sanat eserlerini tanıtımında sergilenmesinde sevgili dostum Sayın Ahmet AYTAÇ'ın bize çok yardımı oldu ve bu sergi çok güzel oldu. Çünkü birçok grup katıldı Makedonya'dan bunlara. Böylece Türk kültürünün ve eserlerinin Makedonya'daki kültüre nasıl etkiler sağladığını sergilemiş olduk. Ve uluslararası etkinliklerin devam etmesi sürdürülmesi gerektiğini düşünüyorum. Özellikle de Avrupa Birliğine giriş aşamasındaki ülkeler için. Ve teşekkürlerimi sunuyorum tekrar başarılar diliyorum. Güzel bir kongre olmasını umuyorum.

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

Yabancı Misafirler Adına Prof. Dr. Abbas SEYİDOV'un Açılış Konuşması

Sayın Belediye Başkanı,
Sayın Rektörüm,
Sayın bilim adamları,
Kongrede toplanan sayın misafirler,

Ben bugün kendimi çok hoş sanıyorum ki sizinle birlikte bu mukaddes mekânda, bu toprakta, bu yerde, bu kongrede, bu çalışmada iştirak ettiğim için. Bu mekân hakikaten çok mukaddes bir mekândır. Burada kent yani şehir medeniyetinin izleri 9 bin yıl önceye ait olan Çatalhöyük gibi daha sonra burada Hititlerin, Friglerin, Bizansların, Selçukların, Osmanlıların, burada tarihleri yaşıyor. Burada bu mekânda artık doğru tarihi 810 yıl olan bir Mevlâna Celaleddin Rumi'nin uyuduğu toprakta sizinle görüşüyoruz. Ona göre de ben kendimi çok hoş sanıyorum sizinle bir arada olmaktan.

Bu Türk İslam dünyasının birliği gibi toplantımıza bundan evvel de ben Selçuklunun vesilesi ile bu kongrelerde artık konulara şahit oldum. Selçuk Üniversiteti'nin öncülüğünde Moğolistan'dan tutmuş, Gagavuzya'ya kadar Makedonya'ya ve de Konya'ya kadar olan Selçuklu Üniversitesi'nin teşkilatçılarıyla olan bir sıra ve qadim dostum Ahmet AYTAÇ muallim ile birlikte kongrelerde iştirak ettim. Her zaman bu kongrelerin yüksek bilim seviyesinde, bilim adamlarının, profesör doktorların neticelerinin katılımı ile geçmesine şahit oldum. Ona göre de bugün yeniden bu topraklarda olmaktan memnunluk duyuyorum.

Biz Azerbaycan ve Türkiye bir millet iki devletiz. Bunu bizim milli liderimiz Haydar Aliyev söylemiş. Hele zamanında Mustafa Kemal Atatürk Azerbaycan'dan ayrılmaz bir parçası olan Nahcivan hem de doğu Anadolu'nun bir parçasıdır. Azerbaycan ile sınır hattı olmak için Mustafa Kemal Atatürk bu adımı atmıştır. Çünkü o söylüyordu ki Azerbaycan'ın kaderi kaderimiz sevinci sevincimiz acısı acımızdır. Bugün bütün Türk İslam dünyasının acısı acımız kaderi kaderimiz sevinci sevincimizdir. Artık bir hafta sonra Bakü'de 4. İslam Hemreylik Oyunları başlayacak bugün Azerbaycan'da bu yıl İslam Hemreliyi Yılı ilan edilmiştir. Artık bunlar bizim hemreyilimizin göstericileridir.

Türkler Tanrı'nın gururlu evlatlarıdır. Ama son olarak bir kelime ile öz çıkışımı bitirmek istiyorum. Yüz yıl önce Azerbaycan'ın ünlü yazarı Celil Mehmet Kulizade, Molla Nasreddin Dergisi'nde böyle bir yazı yazmış. Dün bir Frenk gazetesinde okudum ki dünya üzerinde Müslümanların sayısı 300 milyondan fazladır. İslam Dünyasında Türk dünyasının nüfusu 250 milyondan fazladır. Bizi hakikaten çok büyük güzel mana ki ve bu kongreye toplanan bütün iştirakçılarımızın her birine bu hemreyilikte bu günkü ovamızda müebbetiyet arzuluyorum ve inanıyorum ki bu kongreyi çok yüksek bilim seviyesinde başaracağız. Dikkatiniz için teşekkür ederim.

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

Selçuk Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN'in Açılış Konuşması

Sayın Büyükşehir Belediye Başkanımız,
Çok kıymetli Rektör yardımcımız,
Çok değerli misafirler,
Değerli katılımcılar,

Öncelikle hepinizi şahsım ve üniversitem adına saygıyla selamlıyorum. Hoş geldiniz. Sefalar getirdiniz. Bu programın sekizincisi bugün icra ediliyor. Bu benim dördüncü katılışım. Hocalarımızla konuştum ikisi yurt dışında, altısı Türkiye'de ve burada icra edilmiş. Türkiye'de icra edilen altı programın dördünde burada bulundum ve gerçekten büyük mutluluk duydum. Bir çizgisi var. Bir hedefi var organizasyonun. Giderek de genişletiyor etki alanını. Bu sene iki organizasyon merkezimiz tarafından yurt dışında dost ülkelerde dost ve kardeş bilim adamlarıyla icra edildi. Üçüncüsü bu sene sonuna doğru inşallah Belarus'ta bir dördüncüsünü icra edeceğiz. Tabi bunları biz önemsiyoruz bir üniversite olarak. Bir üniversite rektörü olarak önceliğimiz olan konulardır. Çünkü kültür toplumu bir arada tutar dünya hayatı sosyal bir hayattır. Asla bireysel yaşanmaz. Toplumla birlikte yaşanır. Birlikte yaşamanın getirdiği bazı ortak değerler vardır. Bunların toplamını da kültür oluşturuyor. Tabi kültür bir milleti bir arada tutarken milletlerarası ilişkinin de yolunu açıyor, birlikteliğini sağlıyor. Ortak değerler milletleri birbirine yaklaştırıyor. Ya da birbirini inceleme ihtiyacı yaklaşma ihtiyacı doğuruyor. Bu yönüyle ele aldığımız zaman üzerinde durulması gereken konulardan birisidir.

Zaman olarak da biraz müsait gözüküyoruz. Onun için izniniz olursa biraz gerilere dönmek istiyorum. Mevlana'ya biraz değinmek istiyorum. İbn-i Haldun'a kadar gitmek istiyorum. Son 300 yıl Batı düşüncesinin dünyaya hâkim olduğu bir dönemdir. Her şeyin endüstrileştiği ve her şeyin metalaştığı bir dönemi yaşıyoruz. Kültür de önemini yitirdi. Kültür eserleri de önemini yitirdi. Çünkü fabrikasyona döndü. Kolayca satılır alınır hale geldi. Ama gerçek kültür mirası değerine paha biçilemeyen eserlerdir. Ve bu kültür mirasının içinde adetler vardır. Gelenekler vardır. Zaman zaman sanat olarak tezahür eder. Şekil bulur. Gözlerimizin önünde sergilenir. İbn-i Haldun sosyal hayatı ilk yorumlayan kayda geçmiş bilim adamlarından birisidir. Ama ilk ve tek demek doğru değildir. Ondan öncesi de vardır. Sonrası da vardır. Bu nedenle sosyal hayatı şöyle tanımlar İbn-i Haldun. Çölde yaşayan bedevilik var. Bedeviler şehirdeki medeni hayata özenirler ve şehirleşmek medenileşmek için zorlarlar. Medeni olan şehirliler de bedevilerle aynı seviyede statüde bulunmamak için kendi statülerini yükseltmek için daha çok çalışırlar. Daha çok üretirler. Buda gelişmeyi sağlar. Yani toplum içindeki rekabet savaşa dönüşmeyen, çatışa dönüşmeyen rekabet gelişmeyi sağlar. Tekamülü sağlar. Aslında medeniyeti besleyen bedeviliktir. Ya da kendi ülkemize döndüğümüz zaman şehirleşmeyi besleyen köylülüktür. Kültürü de bugün için köylülük ve medenileşen toplumlar beslemektedir. Ama son yüzyılda yaşadığımız bu savunma döneminde medeniyet denildiği zaman çok farklı şeyler oluşturuldu. Ulaşım araçlarının gelişmesi, telekomünikasyonun gelişmesi, yaşam konforunun artması, beton yığma binaların oluşması, çok büyük köprülerin yapılmasını biz medeniyetin neredeyse tamamı gibi gördük. Evet bunlar medeniyetin bir parçasıdır ama her şeyi değildir. Ruhu yoktur. Sanat işin ruhudur. Bir medeniyet tesis edilecekse üç temel sacayağına sahip olmak zorundadır. Bilim olmalıdır, inanç olmalıdır ve sanat olmalıdır. Bilim işin bedenidir. İnanç işin kalbidir. Sanatsa işin

elbisesidir. Sanat olmadığı zaman ortada çıplak bir beden kalır. Çokta anlam ifade etmez. İşte bugün için gelişmiş modern çağda teknolojinin ve sanayinin hâkim olduğu devrimizde sanatsız bir medeniyet ortaya çıkmıştır. Kimseyi de mutlu edememektedir. Kimseyi de memnun edememektedir.

Az önce ifade ettiğim gibi sanatın ve kültürün metalaşması endüstrileşmesi ve sanayileşmesi sonucunda birçok şey anlamını yitirmiştir. Kopyalar, replikasyonlar başlamıştır. Bu nedenle işin özü her zaman kişinin emeğini alın terini, yüreğinin gücünü akıttığı olan eserlerde ve sanatta gizlidir. Bu nedenle bu saydığım hususları bir araya topladığımız zaman toplumsal birlikteliği sağlamak toplumlar ve ülkeler arasındaki ilişkileri sürdürmek ve bunlara yol açmak için bu tür kongre ve organizasyonların önemli olduğunu vurgulamıştım. Bunları da birilerinin yapması lazım üniversite olarak bu işin içinde bulunuyor olmamızın gerekçesi budur. Tabi ki burada Büyükşehir Belediye Başkanımıza Ve büyükşehir çalışanlarımıza ve kültür daire başkanımıza çok özel bir teşekkürde bulunmak istiyorum. Üniversitemizin birçok faaliyetleri var ve kısmen onlara da katkıda bulunuyorlar. Ama bu organizasyona başından sonuna kadar sahip çıktılar. Ve eğer biz istikrarla bu süreci sürdürebiliyorsak büyükşehir belediyelerimiz katkıları burada son derece önemlidir. Diğer çalışmalarımızda da çok verimli ve güzel iş birlikleri yapma temennisiyle buradan iletmek istiyorum.

Hazreti Mevlâna 11. yüzyılın 12. yüzyılın son döneminde bu topraklara damgasını vurmuş bir düşünürdür. Bir gönül insanıdır. Aslında felsefeciler tarif ederken bakıyorum bana göre felsefenin en büyük babalarından birisi Hazreti Mevlana'nın olması lazım. Sosyologları incelerken bakıyorum. Mevlâna sosyologların tamamından çok daha derinliğe sahip sosyal yorumlar getirebilen bir kültürel hazineye sahip bir insan. En büyük sosyoloğun Mevlâna olması lazım ama hiç adı geçmiyor. Mevlâna bir gönül insanıdır. Mevlâna yaratıcının yer yüzündeki temsilcisi olan yeryüzündeki gölgesi olan insanı çok iyi okumuş ve çok iyi değerlendirmiştir. İnsanın olumlu yönlerini olumsuz yönlerini iyi analiz etmiştir. Ve bazen de çok küçük bir sözle çok küçük bir cümleyle ortaya koymuştur. Bu vesileyle Mevlâna değerli dostumuzun da ifade ettiği gibi Anadolu kültürünün büyük bir hazinesidir. Büyük bir kaynağıdır ve gürül gürül akıp gidiyor ve beslemeye devam ediyor. Devam da edecek. Sadece bize düşen bu kaynağa yönelmek, bu kaynaktan ihtiyacımız olanı kana kana almak ve içmek.

Burada ifade etmek istediğim önemli hususlardan birisi de şudur. Günümüz dünyasında ciddi sıkıntılar yaşanıyor ve maalesef üçüncü kez konuşmamın içinde vurguluyorum her şeyin ekonomi, her şeyin endüstri, her şeyin sanayi gözüyle görüldüğü bu çağdan coğrafyamıza yönelmiş büyük bir tehlike var. Dünyanın enerji kaynaklarının önemli bir kısmının ülkemizin çevresinde bulunan coğrafyada olması nedeniyle dünyanın hâkim güçleri gözünü buraya dikmiş durumdadırlar. Suriye'de Irak'ta bin yıllık, bin beş yıllık iki bin yıllık eserler yok edildi. Patlatıldı içindeki birçok tarihi eser de ve birçok tarihi tabletler de çalındı ve batıya götürüldü. Bunları da tarih yazacak bir gün. Tarafsız bir tarih bunları da yazacak ve gerçekten tarihin yargıçlığı çok adildir. Doğru bir şekilde insanları yargılayacak gerçek suçluları ortaya koyacaktır. Biz burada bilim adamları olarak bilim çevreleri olarak üzerimize düşeni yapmakla mükellefiz. Kültürü ve sanatı geçmişten alarak günümüzde yorumlamak yenilemek ve geleceğe nakletmektir. Çok eski tarihlerden kalan kültür hazinesi olan insanlığın kültürü ortak mirasıdır. İnançla, dinle bunlar taklit edilemez, milletlerle tasnif edilemez. Sadece milletleri tanımak için kültüründen sanatından

istifade edebilirsiniz ama ayrıştıramazsınız. Kur'an-ı Kerim'de de Yüce Rabbimiz der ki "biz sizleri şubelere ayırdık ki birbirinizi bilesiniz kabilelere ve şubelere ayırdık ki birbirinizi tanıyasınız diyedir". Bu ayrıştırma değildir. Bu vesileyle insanlığın ortak mirası olan tüm kültüre sahip çıkmak büyük önem arz ediyor ve Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma Merkezi olarak da biz bütün bunlara sahip çıkma arzusundayız.

Bu vesileyle bu tür organizasyonlarda sürekli yanımızda olan çok kıymetli çok değerli dostlarımıza ben teşekkür ediyorum ve bu birlikteliğin uzun yıllar sürmesini arzu ediyorum. Bu vesileyle organizasyonda emeği geçen kongre başkanımıza, kongre genel sekreterimiz Ahmet AYTAÇ'a ve diğer çalışanlara çok teşekkür ediyorum. Büyükşehir Belediye Başkanımıza, büyükşehir çalışanlarına çok teşekkür ediyorum. Buraya gelen bizleri şereflendiren, onurlandıran misafirlerimize çok teşekkür ediyorum. Çok sağ olun var olun. Verimli bir kongre geçmesi arzusuyla hepinizi tekrar sayı ile selamlıyorum.

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

Konya Büyükşehir Belediye Başkanı Tahir AKYÜREK'in Açılış Konuşması

Sayın Konuklar

Hepinize hoş geldiniz diyerek sizleri saygı ile selamlıyorum. Emeği geçen tüm arkadaşlarımıza, öğrencilerimize, hocalarımıza, Ahmet AYTAÇ hocamız ve Osman KUNDURACI hocamız başta olmak üzere hepinize teşekkür ediyoruz. Tebrik ediyoruz. Bu kongreler Konya kültürüne de aslında katkı yapmış oluyor. Yeniden değerlendirme fırsatı veriyor bize. Olayları, gidişatı, yapmamız gerekenleri yeniden programlama imkânını veriyor bize. Yeniden bir kendimizi adeta test ediyoruz.

Başbakan yardımcımız ve bilim sanayi teknoloji bakanımız Konya'dalar. Türkiye'ye son yıllarda yapılan en büyük yatırımlardan birisinin açılışını gerçekleştirdik ve program devam ediyor. Yaklaşık 480 milyon avro yani iki milyara yakın bir rakama tekabül eden çok büyük bir uluslararası sermaye yatırımının Konya'mızda açılışını yaptık. Tabi sanayimiz gelişiyor. Şehrimiz büyüyor. Konut sayımız artıyor. İstihdam oranları artıyor. İhracat rakamları artıyor. Bizim görev alma sürecimiz de on üçüncü yılını doldurdu. On üç yılda Konya merkezde tam ikiye katlandı. Nüfus olarak ikiye katlandı. 726 bindi nüfus şu anda 1 milyon 400 bine ulaştı hatta geçti. Suriyelilerle birlikte resmi nüfusun bir milyon 300 gibi gözüktüğüne bakmayın. Bir milyon dört yüz bini geçti. Taşıt sayısı 150 binden 750 bine ulaştı. Orada beş katını aşan bir artış oldu. Fakat bunlar bir gelişmişlik göstergesi. Rakamsal olarak misli gelir artışı, üretim artışı, enerji kullanım miktarlarındaki artış fakat eğer kültürel kalkınma boyutunu bu maddi kalkınma süreçlerine ekleyemezsek yani kültür unsurunu aynı şekilde yükseltemezsek, oluşturamazsak kültür ayağı olmazsa kalkınmanın anlamı olmaz. Kültürel gelişmişliği de sağlarsak o zaman belki zenginleşebilirsiniz.

Bizler aslında büyük bir kültürün kadim bir medeniyetin mirasçısı olan nesilleriz. Şimdi burada bulunan bütün arkadaşlarımız Türkiye dışından gelen on iki ülkeden gelen çok kıymetli misafirlerimiz. Hepsi büyük bir kültür havzasının temsilcileri büyük bir medeniyetin temsilcileri o nedenle aslında bizim hem maddi hem manevi açıdan hem kültürel hem sosyal, ekonomik bütün açılardan kalkınmayı ileriye götürmemiz gerekiyor. Saç ayağının biri eksik olursa eğer, o zaman ayakta kalmak güçleşir.

Bir çalışmayı sürekli olarak yapabilmek ve sürdürebilir bir şekilde yapabilmek kolay değildir. Ben özellikle üniversitemize hocalarımıza Selçuk üniversitemize, Sayın Rektörümüzün, Rektör yardımcımızın desteği olmadan olmaz bu çalışmalar. Kendilerini tebrik ediyorum. Bir geleneği, bir sistemi, bir programı sürekli hale getirmiş oldular. Bütün bu sorumlulukla yeni dönemde daha güçlü bir Konya'yı da meydana getirmeye çalışıyoruz. Gayret gösteriyoruz. Bu çalışmalarda bu vizyon ve hedef doğrultusunda bize katkı yapmış oluyor. Konya ve ülkemizin gücü bu çalışmalar bir başka açıdan oluşturmuş oluyor.

Bu kültürel mirası koruma kavramı ve böyle bir tanıtımda bulunulması bizim için çok anlamlı bu noktada Büyükşehir Belediyesi olarak gerçekten iddialıyız. Konya'daki bütün tescilli yapıların restorasyonunu devralıyoruz. Türbeleri, mescitleri, tarihi eserlerin temizliğini bakımını ve onarımını yapmaya çalışıyoruz. Şu ana kadar yenilediğimiz restore ettiğimiz Anıtlar Kurulunun onayı ile tarihi miras dediğimiz sit alanlarındaki toplam yenilediğimiz eser sayısı üç binin üzerindedir.

İnşallah bu daha da devam edecektir. Ramazan ayına Sultan Selim Caminin restorasyonunu bitirmeye çalışıyoruz.

Elbette ki bu çalışmalarımız hız kesmeden devam edecektir. Bunun yanı sıra açılıştaki konuşmayı da önemsediğimi ifade etmek istiyorum. Alman bilim adamının ermeni soykırımı iddialarıyla ilgili yaptığın konuşma önemlidir. Türkiye haklı olduğu b u davanın da takipçisidir.

Sistemli bir hale gelen bu kongreye emek verenleri Başta Osman KUNDURACI ve Ahmet AYTAÇ hocalarımız olmak üzere kutluyorum. Müzemiz çalışanlarına, emek veren herkese teşekkür ediyorum. Ülkemizden ve yurtdışından gelen tüm konuklarımıza tekrar hoş geldiniz diyorum. Kongrenin faydalı olacağı inancıyla hepinizi saygıyla selamlıyorum.

AÇILIŞ OTURUMU

Oturum Başkanları:
Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR-Yrd. Doç. Dr. Berrin OKKA

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

THE ARMENIAN QUESTION NOWADAYS

Christian Johannes HENRICH*

ABSTRACT

Since the Congress of Berlin in 1878, the term "Armenian Question" became commonplace among diplomatic circles, in the popular press and used by European historians. In specific terms, the Armenian question refers to the 40 years of Armenian-Ottoman history in the context of English, French, German, and Russian politics between 1877 and 1917. The term "Armenian Question" is the most neutral term referring to those incidences. From an academically perspective using the term "Armenian Genocide" is a prejudgment of the Turkish nation and the Turkish people. The Republic of Armenia as the primary victim does not open the relevant sections of their archives to academics and researchers. Both, France and Russia, Armenia's most important allies of their genocide claim are also keeping their relevant documents for reasons of national security under tight wraps (Henrich, 2012:133).

So how comes that the whole world is accepting the events in Eastern Anatolia more than 100 years ago as a genocide but Turkey does not?

To answer this question in more detail, we must examine more closely the states that recognize the genocide. First, not the whole world does recognize the term genocide. There are 197 sovereign states in the world and 23 of them recognized the Armenian genocide claim. There are several different reasons why those parliaments passes an Armenian Genocide Recognition bill. With 23 national parliaments recognizing the genocide of the Armenians, this part of Turkish history is on the agenda of Turkish foreign policy. At this point, I would like to take a more detailed look at the countries, which have chosen the term "genocide" in the Armenian question.

Overview of genocide recognizing states I:

Sate	Majority of Christian population	Armenian Population	History of War with Turks	Turkish Guest Workers
Argentina	Yes	Yes	No	No
Armenia	Yes	Yes	Yes	No
Austria	Yes	Yes	Yes	Yes
Belgium	Yes	Yes	No	Yes
Bolivia	Yes	No	No	No
Canada	Yes	Yes	No	No
Chile	Yes	Yes	No	No
Cyprus	Yes	Yes	Yes	No
France	Yes	Yes	Yes	Yes
Germany	Yes	Yes	No	Yes
Greece	Yes	Yes	Yes	No
Italy	Yes	Yes	Yes	No
Lebanon	No	Yes	Yes	No

* Dr., Director of the Research Center SOEK, Siegen.

Lithuania	Yes	Yes	No	No
Poland	Yes	Yes	Yes	No
Russia	Yes	Yes	Yes	No
Slovakia	Yes	No	Yes	No
Sweden	Yes	Yes	No	Yes
Switzerland	Yes	Yes	No	Yes
The Netherlands	Yes	Yes	No	Yes
Uruguay	Yes	Yes	No	No
Vatican	Yes	No	No	No
Venezuela	Yes	No	No	No

The table shows that all states, with the exception of Lebanon, who recognize the genocide, are mostly Christian. In addition, 83 percent have a significant Armenian minority. Finally, almost half of the states have a warlike past with the Turks. Another point is that six of the 15 European countries have invited Turkish guest workers since the 1960s. This group consisted mainly of non-educated rural population. There was ghetto formation and the creation of a Turkish subculture, which today is met with great incomprehension among parts of the majority population. With all due respect, but the Turkish workers were mostly not good representatives of Turkey. Regardless of the guilt of a failed integration, I conclude that the already negative image of the Turks in Europe is further worsening. The Turkish image in Germany has also been extremely negative since the Middle Ages. The name “Turk” was used as a synonym for cruelty and brutality (Spohn 1993:51-70). Although the negative image of Turks had its origins in prejudices and fear, it influences the attitudes of people even today. On the political level, these actions have a great impact on lives of Muslims in Europe (Henrich 2015:81-86).

Overview of genocide recognizing states II:

State	**Committed crimes against humanity**	**Recognized as genocide**
Argentina		
Armenia	1877-1917 Murder of Turks and Azeris 1992 Khojaly Massacre	No No
Austria	1942-1945 Holocaust	Yes
Belgium	1885-1908 Atrocities in the Congo Free State	No
Bolivia		
Canada	Genocide of indigenous peoples	No
Chile		
Cyprus	1963-1964 Bloody Christmas	No
France	1921-1926 Rif War in Marocco 1954-1962 Algerian Massacre	No No
Germany	1904-1907 Herero and Nama genocide 1921-1926 Rif War in Marocco 1942-1945 Holocaust	No No Yes
Greece	1821 Siege of Tripolitsa	No

Italy	1928-1932 Concentration camps in Libya 1935-1936 War crimes in Ethiopia	No No
Lebanon	1982 Sabra and Shatila massacre	No
Lithuania		
Poland	1945-1947 Expulsion of Germans from Poland	No
Russia	1942-1955 Starvation of German POW Ethnic cleansing in Baltic states	No No
Slovakia	1945-1946 Expulsion of Germans from Czechoslovakia	No
Sweden		
Switzerland		
The Netherlands	1947 Rawagede massacre in Indonesia	No
Uruguay	1831 Massacre of Salsipuedes (Charrúa genocide)	No
Vatican	Cruises to Palestine Mission in Africa and Latin America	No No
Venezuela	1964 Colombian conflict	No

This table lists the countries that recognize the Armenian genocide and how they deal with their own cruel history. It is noteworthy that hardly a country classifies its own crimes against minorities, indigenous peoples and neighbours as genocide, but do so in the case of the Armenians in the Ottoman Empire. Why? In his own country, one has full access to the files and knows the circumstances and background of the crimes of the ancestors; in the Armenian case, only the propaganda of the Armenian lobby or the Armenian diaspora is known. Archives in Yerevan, Paris and Moscow are still closed; those in Berlin, London and Istanbul are only used selectively.

Exaggeratedly summarized: Christian countries with a significant Armenian minority and negative historical experiences with Turks morally classify the rebellion of the Armenians as genocide, but this morality is lacking in the processing of their own shame.

In what questionable ways such parliamentary decisions are made, I would like to make clear by two examples:

The Slovak Republic adopted the resolution of the National Council No. 1341 in the 33rd Session of the Third Electoral Period on 30th November 2004, which reads as follows: “The National Council of the Slovak Republic recognizes the Armenian genocide in 1915, in which hundreds of thousands of Armenians living in the Ottoman Empire died and regards this act as a crime against humanity.” The proposal to adopt such a resolution on the genocide was spontaneously introduced by the Christian-Conservative deputy, František Mikloško (KDH party), during the debate on Turkish EU accession. The national conservative Tibor Mikuš (ĽS-HZDS party) then convinced his colleagues in parliament with passages from the novel by Franz Werfel *The Forty Days of Musa Dagh* and his impressions from his visit to Yerevan. Throughout the debate, the

Muslim victims of Armenian atrocities are not mentioned once. No historian was involved in the decision-making process.

The basis for decision-making of a historical event is therefore not the archives, but novels. Consultants are not historians but politicians.

The Argentine Senate passed resolutions on the genocide of the Armenians on 5th May 1993, 20th August 2003 and 20th April 2005. The first resolution did not precede any debate, but one of the reasons was that the European Parliament, the UN Commission on Human Rights and some countries had already recognized the genocide.

The European Parliament even claimed between 1987 and 2005 that the Recognition of the genocide is a precondition for the accession of Turkey in the EU. The European Parliament thus establishes exclusively a condition for Turkey which is not provided in the Copenhagen criteria. This is a double standard, which merely expresses an anti-Turkish attitude.

We should not attach too much importance to parliamentary decisions on scientific questions. On 16th October 1998, the German Bundestag adopted an attack on the Federal Republic of Yugoslavia. This violates both the constitution, and the UN Charter. Although the PDS (former socialist party) and some members of other factions pointed out the violation of the Constitution and international law, the clear majority of the Bundestag declared that it was not an attack war. Among legal scholars, a not-lasting assessment.

Let me conclude by saying that history does not belong to parliamentary debates, but to the universities. In particular, the history of other countries does not belong in the German Bundestag.

It is hypocritical when the German Bundestag passed a biased resolution without scientific substance over the events of 1915 in East Anatolia, and then did not also call the German crimes in Namibia genocide. The same blame also goes to all countries mentioned above, which do not work out their own atrocities but then prevent the necessary Armenian-Turkish reconciliation with such decisions.

REFERENCES

Henrich, Christian Johannes (2012), *Die türkische Außenpolitik 2002-2012. Die Türkei zwischen regionalem Hegemonieanspruch und Nullproblempolitik am Beispiel der türkisch-armenischen Beziehungen [The Turkish Foreign Policy 2002-2012. Turkey between regional hegemony claims and zero-problem politics with the example of Turkish-Armenian relations]*. Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 220 p.

Henrich, Alica (2015), *Multiculturalism and Religious Tolerance. Politics Concerning Muslims in Slovakia*. Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 212 p.

Spohn, Margret (1999), *Alles getürkt: 500 Jahre (Vor)Urteile der Deutschen über die Türken [Everything falsified: 500 years of prejudice of the Germans over the Turks]*. BIS Verlag, Oldenburg, 146 p.

1. OTURUM (1. SESSION)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Kadriye Didem ATİS
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Ahmet EDİ

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

KAHRAMANMARAŞ GELENEKSEL KADIN TAKILARI

(TRADITIONAL WOMAN JEWELLERY IN KAHRAMANMARAŞ)

Feriha AKPINARLI*
Gülten KURT**

ABSTARCT

Women have used jewellery made up of various materials from the ancient times onwards in order to meet their needs of decoration and adorn themselves out. Being among the most valuable ethnographic works of cultures, jewellery has been used as the indicators of religious, ceremonial and social status as well as adorning. Jewellery, taking place in different phases of life within the customs and traditions of Turkish culture, has always had value for the purpose of a gift, usage and saving.

The city of Kahramanmaraş, where this kind of tradition and customs are intensively experienced, has also a significant place in our country in terms of jewellery production. Particularly golden jewellery, from the process of production, to the tradition of trousseau, from wedding or engagement gift to special design is given quite more attention by the people living in the region. This interest in jewellery that starts with the birth of girl babies is carried on lifelong depending on the economic status of the families.

With this study, special samples of jewellery peculiar to this region that are produced in a great many atelier in the city of Kahramanmaraş, symbolizing the culture of the region will be presented with some of their technical, composition and usage features in a classification.

Key word; Jewellery, woman, traditional, Kahramanmaraş

GİRİŞ

İnsanoğlunun var olduğu günden bu güne doğada bulunan farklı malzemeleri kullanarak takı yaptıkları ve kullandıkları bilinmektedir. Anadolu'da takı kullanımı, avcılık ve toplayıcılık yaşamından yerleşik düzene geçtikleri Neolitik Çağ'a kadar inmektedir. Neolotik Cağ'a ait yerleşim yerlerinde, mezar buluntuları arasında ölülerine armağan olarak bırakılan takılar bulunmuştur (Akpınarlı, Baykasoğlu. 2013:108.)

Bilinen en eski ve en ilkel takılarda, doğal taşlar, deniz kabukları, fildişi, kemik ve hayvan pençleri gibi doğal malzemeler kullanılmıştır. Doğanın güçleri ile sürekli mücadele halinde olan insan çevresindeki bazı nesnelerin güç, sağlamlık veya parlaklık gibi özelliklerinden kimi zaman korku duymuş, kimi zaman da şans ve mutluluğun bunların için de bulunduğuna inanmıştır (Akpınarlı, Baykasoğlu. 2013:108.).

Güzel ve estetik kavramlarıyla birlikte bazı takıların insanların süslenme ihtiyacını karşılamanın yanı sıra dinsel inanışlarına bağlı olarak takanı nazar, sihir ve büyü gibi kötülükten koruma amaçlı olarak da kullanılmışlardır. Takılar, sadece bedeni süsleyen madenler ve taşlar değil, aynı zamanda toplumların duygusunu, beğenisini, estetiğini, sanatını, inancını, üremesini, ailesini, bereketini de için de

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara.
** Yrd. Doç. Dr., Abant İ. Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Bolu.

barındıran bir davranış dili haline gelmiştir (Altuntaş.2006:30). Öyle ki zenginle fakir, yaşlıyla genç, evliyle bekar, inananla inanmayan, birbirinden sessiz sedasız ayrılmaktadır. Takı daha çok erkeklere değil de kadınlara yakıştırılmıştır (Altuntaş.2006:30). Yaradılışında var olan kıskançlıkla birlikte hem cinslerinden farklı olarak kendini karşı cinse beğendirme kaygısıyla birlikte süslenme ihtiyacını karşılamak amacıyla hep farklı olanı aramaya yönelmiştir.

Kültürlerin en değerli etnografik eserleri içerisinde yer alan takılar, süslenme ihtiyacıyla birlikte dinsel, törensel, toplumsal statünün bir göstergesi olarak da kullanılmıştır. Roma döneminde ilk kez takılmaya başlayan evlilik yüzükleri, yaşanılan topluma göre farklılık göstermektedir. Kimi toplumlarda yüzük parmağına takılırken, kimi toplumlarda kutsal saydığı için işaret parmağına takılmıştır (Altuntaş.2006:30).

Tarihi süreç içerisinde değerli madenlerin keşfedilmesiyle birlikte her dönemde takıya olan ilgi ve tutku giderek artmış süslenmeyle birlikte insanların toplum içerisindeki sosyal konum ve ekonomik durumunu gösteren değerli bir nesne hala da ilgi görmeye devam etmektedir. Türk kültürü gelenek ve görenekleri içerisinde hayatın farklı evrelerinde yer alan takılar, hediye, kullanım ve tasarruf amacıyla her zaman değer görmektedir.

Doğu Akdeniz Bölgemiz de yer alan Kahramanmaraş, gerek coğrafi konumu gerekse jeomorfolojik açıdan bir geçiş kuşağının içerisinde yer almasından dolayı tarih boyunca sürekli farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Dolayısıyla bu zengin kültür birikimi de şehrin yaşam kültürü, beğenileri ve tercihleriyle birlikte, bu gün birçok çeşitliliğe sahip el sanatları ürünlerine de yansımıştır.

El sanatları içerisinde günümüzde önemini yitirmeden devam eden ve yöre ekonomisine büyük katkı sağlayan kuyumculuk mesleği önemli bir yer almaktadır. Türkiye'de altın işleme sektörünün önemli bir kenti olan Kahramanmaraş'ta kuyumcu atölyeleri ve çalışan altın ustaları, geleneksel, estetik ve ekonomik değerde altın takıları sabırla işlemeye ve üretmeye devam etmektedir.

Bu nedenle Kahramanmaraş geleneksel takılarındaki teknik motif ve kullanım özelliklerinin incelenmesi araştırmacının amacını oluşturmaktadır.

Araştırmada tarama yöntemi uygulanmış, Kahramanmaraş kuyumcular derneği ile yapılan görüşme sonucunda 500 kuyumcu esnafının evren olarak alındığını bu evrenden tesadüfi örnekleme yöntemiyle il merkezinde bulunan 25 kuyumcu esnafı ile görüşülerek veriler elde edilmiştir. Altın ile yapılan farklı geleneksel ürünler fotoğraflanmış, özellikleri tespit edilmiştir.

Kahramanmaraş Kadın Takılarının Özellikleri

Kahramanmaraş ilinde altın, gümüş, bakır gibi farklı özelliklere sahip metaller işlenerek çeşitli özellikte takılar yapılmış ve yapılmaktadır. Aynı zamanda gelenek ve göreneğe dayalı takı kullanımı günümüzde de devam etmektedir.

Eskiden yapılan malzemelerle birlikte günümüzde farklı metal ve benzeri kullanarak yeni tasarımlarla geleneksel takılarını zenginleştirilmiştir. İnançlar, dilekler ve değer yargıları takıların ve aksesuarların belirlenmesinde en eski cağlardan bu güne dek rol oynamıştır. İnsanlar bolluğu ve bereketi, sonsuzluğu ve olumsuzluğu, korunmayı ve iyi niyeti hep ellerinin altında, bedenlerinin üzerin de hissetmek istemişlerdir.

Kahramanmaraş'ta kuyumculuk mesleğinin başlangıcının Zülkadiroğlu Beyliğine kadar dayandırıldığı ve Osmanlı döneminde yapılan ürünlerin ve

çeyizlerin dillere destan güzellikte olduğu belirtilmektedir. İstiklal Savaşı ve Cihan Harbi sonrası ülkenin içinde bulunduğu ağır ekonomik ve sosyal şartlara rağmen o donemde Kahramanmaraş'ta yirmi kadar kuyumculuk sanatı ile uğraşan esnafın bulunduğu, özellikle gümüş işlemeciliğinin çok gelişmiş olduğu kuyumcular odası başkanlığı tarafından ifade edilmiştir. Gümüş kemerler, kordon, saat köstekleri, çalma, tepelik, murtlak, eteği belinde küpe, kişnişli gerdan ve bilezik, hozalı bilezik, savatlı bilezik, taşlı yüzükler bu dönem yapılan örnekler arasında yer alan takı isimleridir.


Gümüş Bilezik.


Gümüş Mafsallı Kemer

Sektörde İstanbul'dan sonra ikinci sırada yer alan Kahramanmaraş'taki yaklaşık 500 kuyumcu atölyesinde 4 bin kişi istihdam edilmektedir.. Yapılan ürünlerin büyük çoğunluğunun 22 ayar altın olması, estetik ve ekonomik değer taşıması sebebiyle her bölgeden talep görmekte ve Türkiye de birçok vitrini süsleyen Kahramanmaraş ürünleri yer alırken dolayısıyla kuyumculuk sektörü de canlılığını korumaktadır. Kuyumculuk sanatında son dönemde makine işi kalıplama yöntemiyle piyasa ürünleri oldukça yaygın yapılmasına rağmen, Kahramanmaraş'ta elde yapılan teknikle üretilen özel ürünlere bağlı olarak insan gücüyle ve emeğiyle birlikte usta çırak ilişkisi ağırlıklı çalışılmakta ve üretmeye devam edilmektedir. Bu sanat ile büyük bir iş istihdamı ve şehir ekonomisine önemli bir katkı sağlanmaktadır.

Kahramanmaraş kuyumcu esnafında yapılan incelemelerle birlikte alınan bilgiler doğrultusunda yöreye özgü geleneksel olarak yapılan kadın takıları tespit edilmiştir. Yörede satışından zarar edilmesin diye, tercihe bağlı, tasarruf etme ve yatırım aracı olarak görülen takılar çoğunlukla 22 ayar olarak üretilmektedir. İnanç ve değerlerden kaynaklanan tutumla yöre halkı "ölümlük dirimlik" diyerek tasarruf amaçlı yarınının güvencesi olarak altın takı alırken, özellikle Maraş burmasını tercih etmektedir.

Kahramanmaraş da günümüzde yapımı devam eden ve kullanılan geleneksel takıları şu şekilde sınıflandırarak özelliklerini şöyle açıklayabiliriz.

1-Boyuna Kullanılan Takılanlar; Gerdanlıklar, kordon ve kolyeler


Liralı Gerdanlık


Hasır Gerdanlık

Gerdanlık: ilkçağlardan beri kadınların boyunlarına taktığı süs eşyalarından biridir ve çoğunlukla değerli taş ve madenlerden yapılmıştır(Önder; 1996,66). Gerdanlıkla birlikte günümüzde "kolye" sözcüğü de yaygın olarak

kullanılsa da sözcük anlamı ile beraber düşünüldüğünde, kolyeyi tam olarak ifade etmemektedir.
Kahramanmaraş'ta "gerdanlık" adıyla yapılan takı setlerinin boynu sararak yanlara doğru genişlediği örnekleri oldukça ilgi çekmektedir. Gerdanlıklar, boyun çevresini saran zincirli veya zincirsiz, yan yana küçüklü büyüklü, inceli kalınlı dizilmiş parçaların farklı şekillerde birleştirilmesiyle oluşturulmuş takılardır. Gerdanlıkla birlikte, aynı model bileklik ve küpeden oluşan üçlü gruba Kahramanmaraş yöresinde "set" ismi verilmektedir. Bu setlerin üretimi ve satışı yaygın olmasının en önemli nedeni gelinlerin düğünde taktığı özel takılardan biridir.

Kuyumculuk atölyelerinde en çok üretilen modellerden biri olan prenses gerdanlık, bileklik ve küpe seti, müşteriler tarafından da tercih edilmektedir. Bu modellerden başka Kahramanmaraş hasırı, tohumlu, habbeli, liralı, ahıtma, incili, kafesli incili, petek modelleri üretilmektedir.



Maraş Kordonu

Kordon: Birçok yöreye ait geleneksel kordon takılar yapılmaktadır. Kahramanmaraş kordonunun yuvarlak formda kendine has işleme özelliği bulunmaktadır. Yörede düğün geleneğin de kız tarafının erkek tarafına bildirdiği kesim kağıdın da ailenin gelir düzeyine göre 1,5, 2 metre uzunluğunda kordon istenmektedir.



Muhtelif Kolyeler.



Nazar Kolye.



Habbeli ve Ahıtmalı Kolye.

Kolye; Kahramanmaraş yöresinde nazara karşı korunmak amacıyla el veya yuvarlak şeklinde mavi renkli boncuk çevresinde altın işlemeli kolyeler yaygın olarak kullanılmaktadır. Ayrıca kalp şeklindeki akik taş çevresindeki altın çerçeveli kolyelerde geleneksel özellik taşımaktadır.

2-Bileğe, Ele, Kulağa Takılan Takılar; Bilezikler, yüzükler, küpeler

Bileğe Takılanlar;

Maraş Burması; Yöre kültürünü yansıtan en önemli takılarından biri olarak özel bir yere sahiptir. 2012 yılında çeşitli kurum ve kuruluşlarca Maraş Burma bileziği için Türk Patent Enstitüsü'ne coğrafi işaret talebinde bulunulmuş, 06.07.2013 tarih ve 28699 sayılı Resmi Gazetede ilan edilerek, 555 Sayılı Coğrafi İşaretlerin Korunması Hakkındaki Kanun Hükmündeki Kararname'nin 12. nci maddesi gereğince 26.09.2012 tarihinden geçerli olmak üzere tescil edilmiştir. 50-

60-70 gibi standart gramlarda üretilen maraş burması, müşterinin talebi doğrultusunda 100-150 gram arasında da yapılmaktadır.

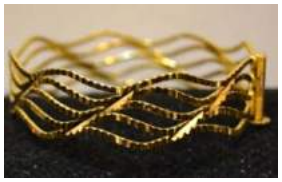
Takıların yapımın da kuyumcu atölyelerinde bir çok araç kullanılmaktadır, temel araçlarla birlikte geleneksel üretilen Maraş burmasının örülmesin de Ağırlık, kalınlık ve boyut özelliğine bağlı olarak dört tane tel, haddeden çekilmektedir. Eşit boyutlarda ayarlanan bu teller mengeneye tutturulur; çivilerle yapılacak bu örgünün yapımı sırasında bileziğin arasına bir çelik parçası yerleştirilerek kalıplanması sağlanmaktadır. Birbirinin aynı hizasına gelecek şekilde karşılıklı iki çivi koyularak başlanan örgü, tekrar eden çivilere sarılarak devam etmektedir. Bileğin genişlik ölçüsüne göre çivi sayısı 20-22 arası değişmekte ve tamamlanan örgünün kenarlarına menteşe takılarak bilezik tamamlanmaktadır. Tellerin kıvrılarak örülmesiyle oluşturulmasından dolayı Maraş burma bilezik ismini almıştır. Yöre geleneğine göre "ölümlük dirimlik" olarak her kadının ekonomik gücüne göre bir veya iki burması bulunmaktadır.





Tesci Belgesi Kahramanmaraş Burması

Radyo dalgası bilezik: Yöreye ait 22 ayar çalışılan bir bilezik örneğidir. Farklı gramaj ve genişliklerde çeşitleri bulunmaktadır. Yan yana belli gramajdaki tellerin helezon şekilde birbirlerine kaynakla tutturulması sonucu yapılmaktadır. Üzerine kalem işi tekniği ile desen oluşturulmaktadır. 3'lü, 4'lü, 6'lı ve isteğe göre daha kalın örnekleri üretilmektedir.





Radyolu Bilezik Liralı Bilezik İncili ve Kafesli İncili Bilezik

Liralı bilezik: ortalama standart 30, 40, 50, 55, 60 gram ağırlığında çeyrek altınla veya müşterinin talebine göre çeyreğin bir büyüğü olan, yarımın yarısı tabir edilen altınla yapılmaktadır. 23-24 adet çeyrek altının iç içe geçmiş birbirine bağlantılı, sıralı olarak kafesli liralı veya kafessiz liralı modelleri üretilmektedir. Müşterilerin maddi ve manevi taleplerine göre gramajı farklılık gösterebilmektedir. Daha ağır olanı kullanışlı değildir ve kolda ağırlık yapmaktadır.

İncili bilezikler: Halkalara koza şeklinde takılan inciler aşağıya doğru sarkmaktadır. İncili bileziklerin ilk tasarlanmış hali, kafesli incili üretilmiş bileziklerdir. Zaman içerisinde müşteri talebine göre bilekliğin şekli değişmiş, salkım inciler halini almıştır. Bu bileziklerin dışında tellerin bükülmesi ile yapılan "burma

bilezik", akıtmalı olan "akarsu" veya "ahıtma", dilimli olan "dilmiç", savatlı olan "kabara" gibi çeşitler de Kahramanmaraş yöresinde mevcuttur.

Ele Takılanlar;

Yüzük: Kısaca parmağa takılan madeni halka olarak tanımlanmaktadır. Kahramanmaraş kuyumcu ustalarının ürettikleri yüzükler yöreye has özellikler taşımaktadır. İnci, yakut, zümrüt, akik ve ametist gibi doğal değerli ve yarı değerli taşların kullanıldığı çeşitli formlardaki yüzükler bu yörede tespit edilmiştir. Kahramanmaraş'a özgün yüzük örneklerini şöyle sıralamak mümkündür:

Piramit yüzük: Metal delikli yüzey üzerine, tek delikli incilerin misina ile tek tek dizilmesi şeklinde yapılmaktadır. Farklı boyutlarda ve farklı sayıda incilerin dizildiği örnekleri bulunmaktadır.


Piramit yüzük


Yakut Yüzük


Mekik Yüzük

Mekik yüzük: Uzun ve oval biçiminde, mekik şekline benzer bir formdadır. Çeşitli renklerde taşlı, incili ve altın işlemeli olan bu yüzüklerin çeşitli ebatlarda üretimi yapılmaktadır. Özellikle altın işlemeli ve değerli taşın alt kısmında çizgi ve noktalardan oluşmuş, bordürlü mekik yüzükler, Kahramanmaraş'ın geleneksel takı özelliğini taşımaktadır.

Taşlı yüzükler; Zümrüt, yakut, akik, inci gibi değerli veya yarı değerli taşların yuvarlak, oval, kare, mekik kesimli yüzük yuvasına yerleşirilmesiyle yapılmış geleneksel yüzüklerdir. Sadece taşın yer aldığı formlarla birlikte, yuva kenarlarının ince motiflerle süslendiği örneklerde yer almaktadır.


Zümrüt, Yakut, İncili, Akik Taşlı Yüzükler


Akik yüzük

Kulağa Takılanlar;

Küpe: Kulak memesinin delinmesinden sonra ince bir tel çengelle kulak memesine geçirilen, çok fazla çeşidi olan, kadınların ve erkeklerin taktıkları ziynet eşyasıdır (Kuşoğlu, 2006:137). Geçmişten günümüze Türk kadınlarının giyim ve kuşamında kulağa asılan takılar, mücevherler arasında çok önemli bir yere sahiptir. Kahramanmaraş ilinde üretilen küpelerin çoğu el işçiliği teknikleri ile oluşturulmuştur. Çoğunlukla yakut, zümrüt ve incinin kullanıldığı küpe çeşitleri geleneksel özellikteki örneklerdir. Ayrıca, değerli ve yarı değerli diğer taşların da kullanıldığı birçok küpe çeşidi bulunmaktadır. Küpeler şekillerine göre armut küpe, gül küpe, salkım küpe, liralı küpe, goruklu küpe, on birincili küpe, halkalı küpe, hasırlı küpe, taşlı sallantılı küpe gibi isimler almaktadır. Yörede geleneksel olarak

yapılan küpeler arasında tek incili, etrafı metalle çevrilmiş, klipsli Mevlana küpeler; halkalı, renkli, saydam taşlı, "mengilli" adı verilen küpeler (Kulağa halkayla takılarak arkadan kapatılmaktadır. Vidasız küpelerdir) çeyrek altının iki veya üç zincirle birleştirilmesiyle yapılmış liralı küpeler bulunmaktadır.



Gül Küpe ve Liralı Küpe



Geleneksel Küpe Formları

3.Bele Takılan Takılar;

Kemerler; İki ile beş parmak eninde, beli bir kez doladıktan sonra toka ile iki ucun birleştirilmesiyle son bulan ve kadın giysilerinde beli sararak süs amaçlı kullanılan giysi aksesuarlarıdır. Genellikle yörelere göre farklı malzeme ve teknikte yapılan kemerler geleneksel giysilerin tamamlayıcısı olarak kullanılmaktadır.



Yakut Yaşlı Tokalı Kemer



Liralı Kemer

Kahramanmaraş'ta geçmişte gümüş kemerler, daha sonraları altın kemerler ailelerin ekonomik durumlarına göre gelinlere takılan olmazsa olmaz takılar arasında yer almaktadır. Kemer ve tokaları ailelerin ekonomik durumlarına kuyumcu ustaları tarafından sipariş usulü çalışılmaktadır. Bazı kuyumcu vitrinlerinde oldukça güzel örneklerine rastlanmaktadır.

Kemerlerde kakma, ajur, telkari ve döküm teknikleri kullanılmıştır. Yörede mafsallı, fişekli, kelebek kaşı, liralı, tokalı, kalıp işi tokalı ve hasır ismi verilen kemerler yaygın olarak üretilmektedir. Kemerlerde geometrik ve bitkisel formlara yer verilmiştir. Kahramanmaraş kemerlerinde aynı parçalar yan yana, üst üste gelerek düzenlemeler yapılmış; liralı kemerlerde ise altın liralar yan yana dizilerek oluşturulmuştur. Kemerlerin en önemli parçaları toka kısımlarıdır. Bazı tokalar çok büyük ve gösterişli, bazıları ise kemerin kalınlığından biraz büyük formlarda yapılmıştır. Kemer tokası, altın, gümüş madenlerin yanı sıra inci ve yarı değerli, değerli taşlar kullanılarak süslenmiştir.

4. Göğse Takılan Takılar;

Yaka iğneleri

Kahramanmaraş da özellikle çeşitli yaprak şeklinde yapılan yaka iğneleri ve kıyafetlerin yaka kısmında kullanılmaktadır

Başa takılanlar;

Taçlar

Kahramanmaraş da gelinlerin başına düğün günü duvakla birlikte takılarak kullanılmaktadır. Gramajının ağır olmasından dolayı siparişle çalışılmakta veya kuyumculardan günlük olarak kiralanmaktadır. Özellikle habbeli incili taçlar yaygın olarak tercih edilmektedir.



Altın Taç



Zirkon Taşlı Taç

SONUÇ

Günümüzde birçok yörede altın her ne kadar yatırım aracı olarak yer alsa da, insanların alım gücünün düşmesi sebebiyle tercihlere bağlı olarak taleplerin azalması üzerine, çeyrek altınların yerini gram altınlar, 22 ayar altın takıların yerini de 14-18 ve daha düşük ayarda altınlar almaya başlamıştır. Ancak düşük ayar altın kullanımı Kahraman Maraş ilinde tercih edilmemekte ve geleneksel olarak üretilen kadın takılarında teknik ve malzeme özellikleri özenle yaşatılmaktadır.

Teknolojinin sunduğu yeni imkânlara ve kolaylıklara rağmen, Kahramanmaraş'ta takı geleneğinin çeşitliliği, zenginliği ve takı yapım teknikleri alanındaki ustaların sayısı artarak devam etmektedir. Ayrıca gelişen yeni teknolojilere bağlı olarak modern dokum ve benzeri teknikler de kullanılarak yapılan üretim, yörenin ve bölgenin ekonomik yönden gücünü arttırmakta ve yeni istihdam alanları yaratılmasında etken olmaktadır

KAYNAKÇA

Akpınarlı F., Baykasoğlu N., vd.(2013) Kahramanmaraş El Sanatları, Öncü Basımevi, Ankara

Altuntaş Z.(2006) Sarraf Kuyumculuk ve Mücevherat Kültürü Dergisi. Kaf Ajans Yayını. İstanbul

Doğrul G., Doğrul N. (2010) İstanbul Altın Borsasının Kuyumculuk sektörü üzerindeki etkileri.2. Uluslararası Katılımlı Mücevher-takı tasarımları ve eğitimi sempozyumu. Filiz Matbaacılık San. ve tic. Ltd. Şti. Syf: 177, 4-6 Haziran Kütahya.

Kuşoğlu, Z. (2006) Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü. Birlik Ofset, İstanbul

Taşkın E., Yurdakul M., Duran C.,(2010) İstanbul Altın Borsasının Kuyumculuk sektörü üzerindeki etkileri.2. Uluslararası Katılımlı Mücevher-takı tasarımları ve eğitimi sempozyumu. Filiz Matbaacılık San.ve tic. Ltd. Şti. Syf: 177 4-6 haziran Kütahya.

Önder M.,(1996) Antika Eserler Kılavuzu, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ajans Mat Ofset Matbaacılık, Ankara.

Kaynak Kişiler

Azmi Becerikli, Kuyumcular Odası onursal Başkanı
Mehmet Deveci, Kuyumcular Odası Başkan Vekili
Mustafa Öz; Kahramanmaraş Kuyumcular Odası başkanı

BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİ 19. YY DA İZMİT ÇUHA FABRİKASINDA ÜRETİLEN TEKSTİL ÜRÜNLERİNE AİT SATIŞ BELGELERİ

(PRIME MINISTRY OTTOMAN ARCHIVE, SALES CERTIFICATES OF TEXTILE PRODUCTS PRODUCED IN IZMIT CUHA FACTORY IN 19TH YEAR)

Aysen SOYSALDI*
Ebru ÇATALKAYA GÖK***
Hakan SARIKAYA*****

ABSTRACT

Within the scope of the industrialization movement that started in the Ottoman period, factories were established in various fields. One of these areas established to meet military needs is the weaving industry. Levazımat-ı Umumiye-i Army cloth factory (Bakırkoy cloth and cotton fabrics factory), Feshane Fabrika-i humayunu, Hereke weaving factory, İzmit Cuha factory, Bursa Harir Mancinik factory, Dolmabahce palace weaving factory, Karamursel Cuha and Sayak factory are among the well known examples. Izmit also played an important role in bringing the necessary materials for the Cuha factory, which is on the big trade route from Uskudar to the East. It has also made it possible not only for the military to meet the needs but also for the public to meet their clothing needs and has become more important to be cheaper than its imported products.

Within the scope of this research, ten documents have been examined in the Ottoman Archives Department about the places and quantities of the products produced in 19th Century Fabrics for sale. The purpose of the work is to provide information about the textile products produced in the Izmit Çuha factory during the Ottoman period. In this direction, the documents examined were translated, the data obtained according to the documents were grouped and the tables were interpreted according to the tablelar created.

Key words: Ottoman Archives, 19th century, Istanbul, Factory, Textile

GİRİŞ

Tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da en fazla gelişmiş sanayi kolu dokumacılıktı (Seyitdanlıoğlu, 2009: 56). Osmanlı Devletinde imalat sanayinin temelini oluşturan dokumacılık; kendine has tarz ve üstün kalitesiyle hem ülke içinde hem de ülke dışında çok büyük talep görüyordu (Quataert, 2011:37- 44). Osmanlı'da bu sektör köylülerin kendi ihtiyaçlarını karşılamak için yaptıkları üretim ve iç-dış pazarlarda tüketicilere sunulmak üzere yapılan üretim olmak üzere ikiye ayrılıyordu (Susam, 2010:55). Ürettiği ürünlerle Batı ile göreceli

* Prof., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara.
** Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara.
*** Yüksek Lisans Mezunu, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Dokuma-Örgü Eğitimi A.B.D., Ankara.

rekabet üstünlüğü sağlayan İmparatorluk, Sanayi Devrimi ile bu gücünü kaybetmeye başlamıştı (Erdem, 2016: 18).

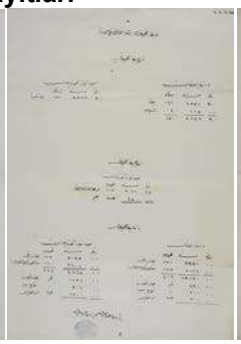
Sanayi devriminden önce üretim küçük çapta imalathanelerde yapılırken, buharlı makinelerin çıkması; bu imalathaneleri geliştirilerek yenilemeye yöneltmişti. Böylelikle sanayileşme hamlesine giren Osmanlı, bu gelişimini iki boyutlu olarak sürdürmüştü. Gelişimin ilkini daha çok emek ve sermaye gerektiren devlet teşebbüsleri, ikincisini ise az sermaye ve az iş gücü ile çalışan özel teşebbüs kuruluşları oluşturmaktaydı (Şener, 2007:59). Bu devlet ve özel teşebbüsler; ordu ve saray ihtiyaçları gözetilerek ard arda yeni fabrikalar kurmaya başlamıştı (Buluş, 2012: 50). Dokuma sanayi alanında; Levazımat-ı Umumiye-i Askeriye bez fabrikası (Bakırköy bez ve pamuklu mensucat fabrikası), Feshane Fabrika-i hümayunu, Hereke dokuma fabrikası, İzmit Çuha fabrikası, Bursa Harir Mancınık fabrikası, Dolmabahçe Sarayı dokumahane, Karamürsel Çuha ve Şayak fabrikası, İslimye Çuka fabrikası, Veliefendi Basma fabrikası, Zeytinburnu fabrikası bilinen örnekler arasındadır (Susam, 2010:59, Karavar, 2006:25-30).

Tanzimat fermanın hemen ardından 1839 yılında Sultan Abdülmecid yayımladığı bir Hatt-ı Hümayûn ile, İzmit'te bulunan dinkhaneye gerekli teçhizatlar alınarak, çuha fabrikasına dönüştürülmesini gerekçeleriyle emretmiştir (Karavar, 2006: 35). Gerek ordunun gerekse halkın kullandığı çuha gereksinimini karşılamak amacıyla 1844'de faaliyete geçen İzmit Çuka fabrikasının toplam tesis değeri; 24,356,955 kuruş, bina değeri; 16,970,030 kuruş, demirbaş makine ve alet donanım değeri ise; 7,386,925 kuruştu (Dölen, 1992: 413, Buluş, 2012: 52). Hazine-i Hassa'ya ait olan fabrika 1851'de Dâr-ı Şûrâ-yı Askeriye'ye devredilmiş ve bundan sonra bir askeri fabrika olarak çalışmıştır. Fabrika; bükümhane, boyahane ve dokumhane (dokumahane) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır (Karavar, 2006: 39). Fabrikası başlangıçta yalnız yünlü askeri kumaş üretmiş, daha sonra yatak çarşafı, havlu, çorap ve eldiven üretmeye başlamıştır (Dölen, 1992: 413). Kaynaklarda İzmit Fabrika-i Hümayunun zaman zaman genişletildiği ve makinelerin yenilendiği görülmektedir. Buna göre, 1910'da fabrikanın bütün makineleri yenilenirken, 1917-18 yıllarında yeni makineler alınmış, İzmit Fabrika-i Hümayunu genişletilerek yenilenmiştir (Karavar, 2006: 39). Ancak 1920'de İngilizler tarafından topa tutulması ile çıkan yangında, büyük hasar gören fabrika bir daha eski çalışır haline getirilmemiştir. Fabrikanın onarılarak kullanılabilecek duruma getirilebilecek olan makine ve teçhizatları değişik kurumlara dağıtılmış ve böylece İzmit Çuha fabrikası tarihe karışmıştır (Dölen, 2014: 674).

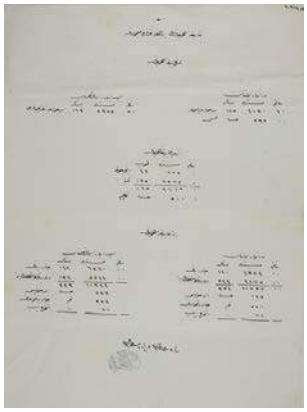
Bu araştırma kapsamında Osmanlı Arşiv Daire Başkanlığında 19. Yüzyıla ait Fabrikalarda üretilen mamulatın satılmak üzere gönderildikleri yerler ve miktarları konusunda on adet belge taraması yapılmıştır. Çalışmanın amacı ulaşılabilen belgelerden Osmanlı döneminde İzmit Çuha fabrikasında üretilen tekstil ürünleri hakkında bilgi vermektir. Bu doğrultuda taranan belgelerin çevirisi yapılmış, belgelere göre elde edilen veriler gruplanarak yorumlanmıştır.

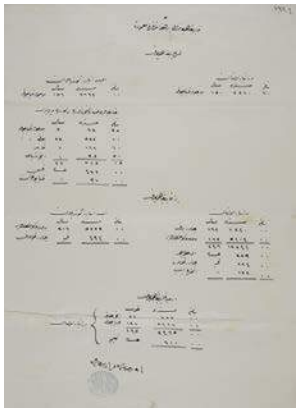
Fes, Bez ve İzmid Fabrikalarında Üretilen Ürünlerin 1 haftalık üretim miktarlarını gösteren arşiv kayıtları

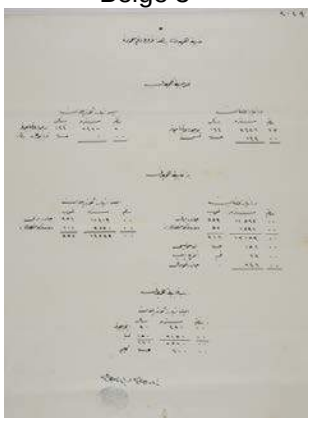

Belge 1

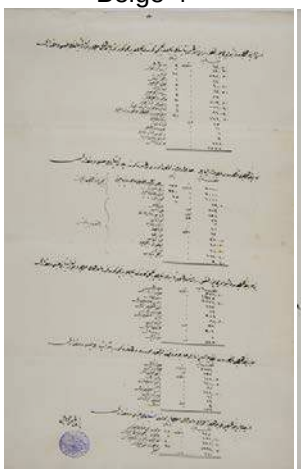

Belge 2

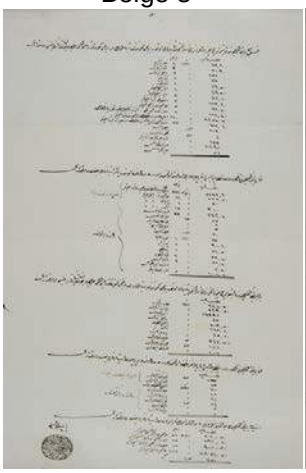

Belge 3

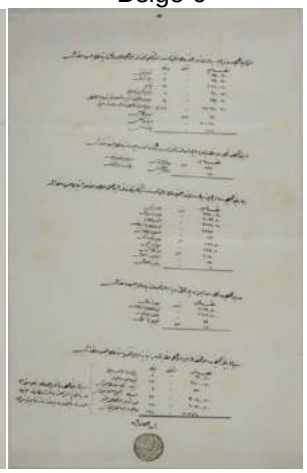

Belge 4

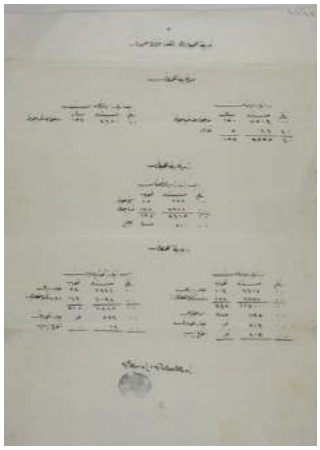

Belge 5


Belge 6


Belge 7


Belge 8


Belge 9



Belge 10

Belge 1: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 55, Gömlek No: 17, Evrak:2)
Belge 2: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 43, Gömlek No: 40, Evrak:2)
Belge 3: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 42, Gömlek No: 60, Evrak:2)
Belge 4: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 42, Gömlek No: 60, Evrak:4)
Belge 5: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 42, Gömlek No: 60, Evrak:6)
Belge 6: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 90, Gömlek No: 14, Evrak:1)
Belge 7: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 74, Gömlek No: 136, Evrak:2)
Belge 8: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 53, Gömlek No: 99, Evrak:1)
Belge 9: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 53, Gömlek No: 99, Evrak:2)
Belge 10: (Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 2, Gömlek No: 36, Evrak:2)

Fabrikalarda Üretilen Ma'mülatın Çeşidi ve Miktarları

Arşiv Daire Başkanlığında Fes, Bez ve İzmid Fabrikalarında Üretilen Ürünlerin 1 haftalık üretim miktarlarını gösteren arşiv kayıtları incelendiğinde görülmektedir ki, on dokuzuncu yüzyılda çadır bezi, muhtelif peştamal, gömleklik Amerikan kumaş, perdelik, elbiselik bez, kilim, don ve gömleklik bez, el havlusu, çadır kolanı, çarşaf bezi, ekli- eksiz dokuma bezi, çadır astarı, çadır ipi, halı, çorap, kuşak, yorgan, aba, çuha, fesi şayak, kaşmir ve kapüşon olmak üzere 24 farklı tekstil ürünü üretilmiş, ordu ve halkın kullanımına arz edilmiştir. Osmanlı dönemine ait oldukları için günümüzde kullanılmayanları bulunmaktadır ve Osmanlıca isimleri ile zikredilmiştir.

Elde edilen belgelerde, 3 fabrikanın kayıtları bulunmaktadır. Bu fabrika kayıtlarında bulunan tüm tekstil ürünlerinin çeşitleri ve kayıtlara geçen toplam miktarları aşağıda verilmiştir. Kayıtları bulunan 3 fabrika; Bez fabrikası, İzmit fabrikası ve Fes fabrikasıdır.

Bez fabrikasının 10 belgede bulunan on haftalık toplam üretim çeşidi ve miktarları aşağıdaki gibidir;

Tekstil Ürünleri	Miktarları
Çadır bezi	42279,8 metre
Çadır astarı	20720,6 metre
Çadır ipi	33714,5 okka
3619	3095 okka
Dimi bez	1233,5 metre
Ekli dokuma bezi	395,5 metre
Eksiz dokuma bezi	247,8 metre
Don ve gömleklik bez	35680 metre
El havlusu	1754 adet
İki yüzlü havlu	45 adet
Bir yüzlü havlu	1 adet
Gömleklik Amerikan	48073,8 metre
Çarşaf bezi	694 metre
Perdelik	45,5 metre
Peştamal	194 adet
Elbiselik bez	5766 metre
Havlu	679 adet
Enva'ip	407 metre
Halı	306 adet

İzmit fabrikasının 10 belgede bulunan on haftalık toplam üretim çeşidi ve miktarları aşağıdaki gibidir;

Tekstil Ürünleri	Miktarları
Kilim	3480 adet
Pantolonluk	403,5 metre
Zabıta çuhası	3128,7 metre
Nefer çuhası	13185 metre
İnce çuha	1974 metre
Kaba çuha	8610 cm

Fes fabrikasının 10 belgede bulunan on haftalık toplam üretim çeşidi ve miktarları aşağıdaki gibidir;

Tekstil Ürünleri	Miktarları
Fes	25286 adet
Yorgan fanila	15 adet
Kaba yorgan	389 adet
İnce yorgan	6 adet
Dokuma fanila	79,90 metre
Örme fanila	133,1 metre
İnce şayak	636,9 metre
Kaba şayak	167,7 metre
Şayak	105 metre
Kazmir	673,8 metre
Boyalı boz aba	108,90 metre
İnce çuha	1199,8 metre
Kaba çuha	35898,4 metre
Boz	160,60 metre
Çorap	2225 adet
Esvap örtüsü	24,70 metre
Kuşak	15 adet
Ayak havlusu	14 adet
Boyun sargısı	1 adet
Kapüşon	26,50 metre
Pantolonluk	1239,6 metre
Çuha	26256 metre

Çuha askeri dış giyim ve fes yapımında da kullanılan yünlü bir kumaş türüdür. Bu yüzden ikisi de aynı fabrikada üretilmiştir.

Fabrikada dokunan ürünlerde kullanılan renkler; engri çuha, lacivert çuha, koyu lacivert çuha, siyah çuha, kurşini çuha, kırmızı çuha, mavi çuha, açık mavi çuha, yeşil çuha, kenarları beyaz lacivert çuha ve boz abadır.

Ürünlerin dokunduğu kişiler; neferleri 1. Zabıta, 2.zabıta, süvariler, topçular, efrâd-ı şâhâneye, eyyâm-ı âdiyeye, selâmlık resm-i âliyye'dir.

Belgelerin tarihleri ve belgeleri yazan kişiler

Arşiv Daire Başkanlığından elde edilen belgelerdeki tarihlerin orijinal şekli hicri takvime göredir. Buna göre;

Belge no	Belge Tarihi	Belgeyi Yazan Kişi
Belge 1	28 Eylül sene 307.	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 2	22 Şa'ban sene 307 ve fi 31 Mart 306	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 3	9 Nisan 310	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 4	2 Receb 307	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 5	9 Receb 307 ve 17 Şubat 305.	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 6	16 Receb 307 ve 24 Şubat 305.	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 7	29 Kânûn-ı sânî 309	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 8	6 Şubat 308	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati
Belge 9	17 Ağustos 307.	Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati

Görüldüğü gibi belgelerin tarihleri 1305/1888 ile 1310/1893 yılları arasında değişmektedir. Belgeleri yazan kişiler ise; iki taraf arasında gerçekleşmektedir. Bir taraf o dönemin asker başı olan ser-asker, diğer taraf ise (Fabrika-i hümâyûn ıslahat komisyon-ı muvakkati) fabrikalardaki komisyondur.

Üretilen Ürünlerin Gönderildiği Yerler

Fabrikalardaki üretilen ürünler halk için ve ordu için olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Orduya üretilen ürünler ordunun nizamiye ambarına gönderilmekte ve harice üretilen yani halk için üretilen ürünler ise satılmak üzere dükkânlara gönderilmektedir. Burada gönderilen ürünlerin cinsi kısmında örnek olması açısından birkaç tanesi verilmiştir.

Nizamiye elbise ambarına gönderilen eşyalar; Selamlık resm-i âlisine mahsus laciverd kaba çuha, Eyyam-ı âdiyeye mahsus laciverd kaba çuha, beyaz kenarlı lacivert birinci zabıta çuhası, al ince çuha, koyu lacivert birinci zabıta çuhası, engri ikinci zabıta çuhası, lacivert kaba nefer çuhası, kurşini nefer çuhası, siyah zabıta çuhası, gömleklik Amerikan, çadır astarı, çadır bezi, çadır kolanı, enva'ip, el havlusu, don ve gömleklik bez, pamuk, telef pamuğu, kaba yorgun, kaba şayak, boz aba, peştamal, yorgan fanilası, havlu, kilim, Satılmak üzere dükkânlara gönderilen eşyalar: Çarşı fesi, kuşak, dimi bezi, çarşaf bezi, çorap, ayak halısı, perdelik, peştamal, havlu, ekli dokuma, teziko, kapüşon, boz aba, ikiyüzlü havlu, boyalı boz aba, kazmir, şayak, dokuma fanila, kaba çuha, esvap örtüsü, örme fanila, yorgan faniladır.

SONUÇ

Osmanlı döneminde başlayan sanayileşme hareketi kapsamında çeşitli alanlarda fabrikalar kurulmuştur. Hem ordu, hem de halk gereksinimlerini karşılamak için kurulan bu alanlardan birisi de dokuma sanayidir. İzmit'in Üsküdar'dan Doğu'ya giden büyük ticaret yolu üzerinde olması çuha fabrikası için gerekli malzemelerin getirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Dokuma sanayi alanında 1844 yılında faal olan İzmit çuha fabrikası gereksinimleri karşılamanın yanında ithal edilen ürünlere nazaran ucuz olması daha da ehemmiyet kazanmasını sağlamıştır.

Bu araştırma kapsamında Osmanlı Arşiv Daire Başkanlığında incelenen belgelerden günümüze hiç örneği gelmemiş çoğu tekstil ürünlerinin varlığı anlaşılmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda Fes, Bez ve İzmit fabrikalarından üretilen ürünlerin 1 haftalık üretim miktarlarını gösteren bu belgeler; üretilen tekstil ürünlerinin çeşitleri, hammaddeleri, miktarları, kullanılan renkler, ürünlerin dokunduğu kişiler ve gönderildiği yerler hakkında fikir vermektedir. Ancak belgelerden edinilen bilgiler miktar, nevi ve gönderilen yer ile sınırlı olduğundan tekstil ürünlerinin birçoğunda kullanılan hammaddeyi tespit etmek zordur. Bu nedenle genel olarak on dokuzuncu yüzyılda üretilen tekstil ürünlerinin çeşitliliği, hammaddesi, model ve boyutları bakımından incelemek gerektiğinde belgelerin yanında özel koleksiyonlara da bakmak gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Buluş, A. (2012). Ann Binns'in Türkiye Günlüğü'nden Seçmeler: Dindar Bir İngiliz Kadının Gözlemleri ve 19. Yüzyıl Osmanlı Sanayileşmesinden Manzaralar. *Pamukkale Üniversitesi, Soyal Bilimler Enstitü Dergisi*(12), 49-61.

Dölen, E. (1992). *Tekstil Tarihi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.

Dölen, E. (2014). Osmanlı Döneminde Kocaeli'ndeki Sanayi Kuruluşları. (s. 655-687). Uluslararası Gazi Akçakoca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu 2 .

Erdem, E. (2016). Sanayi Devriminin Ardından Osmanlı Sanayileşme Hamleleri: Sanayi Politikalarının Dinamikleri Ve Zaafiyetleri . *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*(48), 17-44.

Karavar, H. (2006). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İzmit Çuha Fabrikası. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Quataert, D. (2011). *Sanayi Devrimi ÇÇağında Osmanlı İmalat Sektörü.* İstanbul: İletişim.

Seyitdanlıoğlu, M. (2009). Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayii (1839-1876). *Tarih Araştırmaları Dergisi, 28*(48), 53-69.

Susam, E. (2010). Osmanlı Sanayileşme Hareketleri ve Teşvik - i Sanayi Kanunu. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstütüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şener, S. (2007). Osmanlı Sanayileşme Süreci ve Bu Süreçte Özel Girişimin Rolü. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi, 9*(3), 56-90.

Osmanlı Arşiv Daire Başkanlığı, Yıldız Tasnifi; Mütenevvi Maruzat Evrak Bölümü, Dosya No: 42, Gömlek No: 60, Evrak:2,4,6, Dosya No: 43, Gömlek No: 40, Evrak:2, Dosya No: 90, Gömlek No: 14, Evrak:1,2, Dosya No: 74, Gömlek No: 136,

Evrak:2, Dosya No: 53, Gömlek No: 99, Evrak:1,2, Dosya No: 55, Gömlek No: 17, Evrak:2, Dosya No: 2, Gömlek No: 36, Evrak:2.

SANAYİLEŞMENİN YÖRESEL DOKUMALAR ÜZERİNE ETKİSİ

(IMPACT OF INDUSTRIALIZATION ON LOCAL WEAVINGS)

Özlem KAYA*

ABSTRACT

Textile and garment industries in Turkey have begun to develop by depending on cotton farming, and have become the sectors that are able to make exports in significant levels due to the increase in the ratio of textile and garment products in our exports in 1970s and also to the help of liberal economic policies adopted in 1980s. The knowledge and experience of the textile and garment industries going back for many years, the modern machinery and tools equipped with the latest technology, and the creative and original design capacity have been the factors that increase production and export performance. Increasing capacity and export success over the years have made Turkey one of the world's leading textile and garment suppliers. Along with these developments and industrialization, local weavings and hand weaving, which have an important place in the life of Anatolian people, have changed over time and has started to disappear. The local weavings that form the basis of development is a great asset for the textile and garment industries. However, as in the rest of the world, industrialization in Turkey has also affected the production and use of local weavings, which are important parts of our culture, so made its change compulsory over time.

This study discusses the effects of industrialization in Turkey on local weavings through the example of Corum province, and tries to show the change by comparing of the past and present of weaving sector in the region. The situation of hand weaving was investigated with a field study conducted in the region, the people and places of hand weaving production are determined and its samples in our present day have been identified. In this context, change in the region's hand weaving sector has been revealed and some solution proposals have been made about the possibilities to be done at the point reached due to the influence of the industrialization.

Keywords: Industrialization, Local weavings, Hand weaving, Textile and garment sector

GİRİŞ

Avrupa'da 18. yüzyıldan itibaren sanayinin gelişmesi ile birlikte ticarette hızlı bir değişim meydana gelmiştir (Pamuk, 2005). 18. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan sanayi devrimi, 19. yüzyıldan sonra bütün geleneksel üretim alanları üzerinde önemli etkiler yaratmış ve fabrika üretimleri dünyaya hızla yayılmaya başlamıştır.

Avrupa'da pamuklu sanayinin 18. yüzyılda kurulması, doğu tekstil sanayileri için gerileme nedenlerinden biri olarak görülmüştür. Çünkü Avrupa, bilim ve teknoloji üstünlüğü sayesinde başka sektörlerde olduğu gibi tekstil sanayinde de kaliteyi yükselten ve maliyeti düşüren makineler icat etmiştir. Bu bağlamda,

* Yrd. Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, Çorum.

dokuma kumaşların Avrupa'dan ithal edilmesiyle, Osmanlı'da el emeğine dayalı üretimler azalmıştır (Şenel, 2002).

Bir zamanlar Osmanlı'nın ihraç ettiği el dokumaları, 19. yüzyılın başlarından itibaren makineleşen Avrupa tezgâhlarında seri halde üretilen ucuz malların rekabetinden fazlasıyla etkilenmiş ve iç piyasada bile tutunamaz hale gelmiştir. İhraç ürünlerimiz arasında yer alan el dokumalarına Osmanlı devlet yönetiminin ilgisiz kalmasına rağmen, yine de el tezgâhlarında kumaş üretimi genel dokuma ihtiyacının %20'lik kısmını karşılamıştır. Osmanlı iktisatçıları ve devletçe görevlendirilen kişiler, o dönem el dokumacılığının kendi haline bırakılması, modern dokuma fabrikalarının kurulması konusunda fikir birliğine varmışlardır (Eldem, 1994; Arnold, vd., 2013).

Ülkemizde sanayinin kurulma dönemi oldukça eskilere dayanmaktadır. Sanayileşme faaliyetleri ile ilgili ilk adım 1839 yılında Tanzimat hareketleri ile başlamış ve birçok tesis kurulmuştur (Ertin, 2017; Bozdemir, 2011).

Ülkede 18. ve 19. yüzyıllarda özellikle azınlıkların elinde sermaye birikiminin artması sonucu tesislerin kurulması ile ortaya çıkan ticari hareketlilik sayesinde, İzmir ve çevresinde sanayi tesislerinin kuruluşları ile oluşan yeni rekabet koşulları, Avrupa'da olduğu gibi geleneksel yöntemlerle el tezgâhlarında üretim faaliyetlerini sürdüren yöre halkının büyük bir bölümünü etkilemiştir (Fidanoğlu, 2008).

Türkiye'de sanayileşme, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımının oluşturduğu ortamda büyük bir atılım yapmıştır (Dalgıç, 2017). Ancak Avrupa'da büyük sanayi devriminin yaşanması ve özellikle tekstil ve hazır giyim alanında gerçekleşen ilerlemeler çoğunlukla Bursa ve İstanbul'da yer alan dokuma sanayini olumsuz yönde etkilemiştir. Sanayi devrimi sonrasında kurulan ve sayıları hızla artan fabrikalar, evlerdeki dokuma tezgâhlarının üretimini etkilemesi nedeniyle büyük toplumsal çalkantılara ve sorunlara yol açmıştır. Dokumanın sanayileşmenin lokomotifi olarak görülmesi nedeniyle, buharlı makinenin kullanılması üretim alanını büyük ölçüde genişletmiştir (Belge, 2005).

Birinci Beş Yıllık Sanayileşme Planı 1934-38 yıllarında hazırlanmış ve bu plan doğrultusunda ülkenin çeşitli yerlerinde dokuma fabrikalarının kurulması plana bağlanmıştır. Bu amaçla 1933 yılında Etibank kurulmuş ve bu kurumun önderliğinde Bakırköy, Nazilli, Ereğli, Kayseri, Malatya, Iğdır gibi illerde pamuklu dokuma alanında yatırımlar yapılmıştır. Özellikle bu yatırımlar ile dokuma sanayi alanında önemli gelişmeler olmuş, Çukurova ve Ege bölgesinde özel sektöre ait tesislerde kurulmuştur (Ertin, 2017).

Bu gelişmeler ve açılan tesisler ile tekstil ve hazır giyim sanayinin gelişimi hız kazanmıştır ancak el dokumacılığı ve buna bağlı olarak yöresel dokumacılık da olumsuz etkilenmiştir. El dokumacılığı ve ürünleri özellikle Anadolu insanının yaşamında büyük yer tutmaktadır ve hem boş zamanları değerlendirmek için bir uğraş, hem de olağanüstü bir seçenek zenginliğini barındıran kültürün belirli bir biçimini kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını gösteren eşsiz bir alandır (Crane, 2000; McMillen, 1960). Aynı zamanda bir gelir kaynağı ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılması noktasında önemli bir sanat olarak görülmektedir. Bu bağlamda, el dokumaları özellikle bazı yerleşim alanlarında yöre halkının ekonomik ihtiyaçlarını karşılarken, bazı yörelerde ise yalnızca kendi ihtiyaçları için üretilmektedir (Atalayer, 1992). Tüm dünyada büyük değişimlere neden olan sanayileşme, zaman içerisinde kültürümüzün önemli bir parçası olan geleneksel dokumalar üzerinde de değişimi zorunlu kılmış ya da geleneksel dokumaları

bütünüyle ortadan kaldırmıştır (Sürür, 1983). Çorum ili ve çevresindeki dokuma örneklerinde de görüldüğü gibi çoğunu günümüze taşıyan neden, gelenekler ve yöresel dokumaları yaşatmaya çalışan az sayıda kişi ve kurumun çabaları olmuştur.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Türkiye'de sanayileşme sürecinin yöresel dokumalar üzerine olan etkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Türkiye'deki sanayileşmenin yöresel dokumalara etkileri Çorum ili örneği ile ele alınmış ve bölgedeki dokumacılık dünü ve bugünü ile karşılaştırılarak değişim ortaya konmaya çalışılmıştır. Bölgede 2016 yılı içerisinde farklı dönemlerde yapılan saha çalışması ile el dokumacılığının durumu araştırılmış, üretim yapan kişi ve iş yerleri belirlenmiş, günümüzdeki örnekleri tespit edilmiştir. Bu noktada, hayatın her alanında değişimin kaçınılmaz olduğu gerçeği ile yola çıkılarak bölgedeki el dokumacılığında yaşanan değişim ortaya konulmuş ve sanayileşmenin etkisiyle gelinen noktada yapılabilecekler konusunda bazı çözüm önerileri sunulmuştur.

BULGULAR

İnanç, örf ve adetler, sosyal normlar, gelenek-görenekler yoluyla toplumsal davranışlarla şekillenmiş olan kültür, bir ulusu diğerlerinden farklı kılan maddi ve manevi karakteristik özellikleri içinde barındırmaktadır (Lull, 2001: 5; Koca, vd., 2015). Bu özellikleri nedeniyle toplumların yaşanmışlıkları hakkında önemli bir tarihi belge niteliği taşımakta ve özellikle giyim kuşam ürünleri ve onları oluşturan dokumalar da bu anlamda kanıt görevi görmektedir.

Giysilerin ve onları oluşturan dokumaların kendine has bir dili vardır ve bu insanın içinde bulunduğu kültürü yansıtan en önemli iletişim araçlarından biridir (Mc Cracken 1990: 59-60; Waquet ve Laporte, 2011).

Küreselleşme ve sanayileşme sürecinde kültürler değişime zorlanırken, süreç içinde kitle iletişim araçlarının hız kazandırdığı tüketim alışkanlıkları, kitle kültürü ve tekdüze yaşam tarzları, ulusal kültürlerin zayıflamasına, parçalanmasına, dolayısıyla kültürel değerlerin yozlaşmasına, yeni biçimlere sokulmasına veya kaybolmasına yol açmıştır (Smith, 2002: 6). Giyim kuşam ürünleri ve onları oluşturan dokumalar, üretim şekli, tekniği, malzemesi, renk ve deseniyle anlam kazandırılmış özelliği ile maddi kültür değerleri arasında yer almaktadır.

Kültürümüzü yansıtan bu değerlerin korunması, yaşatılması ve öz değerlerini yitirmeden gelecek kuşaklara aktarılması için modern yaşam içinde kullanılabilir özellik kazandırılması önem taşımaktadır.

Çeşitlilik gösteren coğrafi konumu, tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yaparak farklı kültürleri bir arada barındırması gibi özellikleri nedeniyle zengin bir kültürel mirasa sahip olan Anadolu'da, geleneksel el dokumaları kültürümüzün hep bir parçası olmuştur. Her yörenin kendine özgü özelliklerini yansıtan yöresel dokumacılık kültürünün olduğu, günümüzde bu kültürün çok az sayıda da olsa bazı yörelerde yaşatılmaya çalışıldığı kaynaklarda yer almaktadır (Koca vd., 2015).

Yöresel dokumacılık kültürünün yaşatılmaya çalışıldığı illerden biri de Çorum'dur. Fatih döneminde sofçuluğun Çorum'da en yoğun meslek dalı olduğu ve Ankara keçisi tiftiklerinden yapılan bir tür dokuma olan sof üretimi yapan 23 kişinin

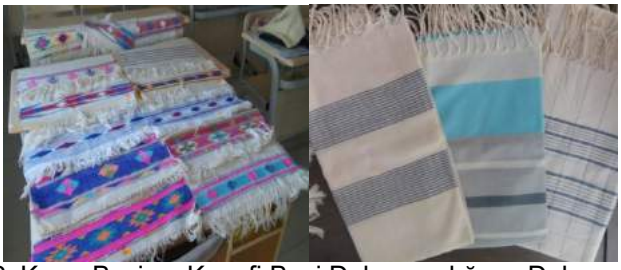
bulunduğu belirtilmektedir (Faraqhi, 1986: 98). XIX. ve XX. yüzyıllarda Çorum ve çevresinde dokumacılığın yaygın olduğunu, 1907 tarihli Ankara vilayet salnamesi kayıtlarına göre, Çorum ilinde yaklaşık 2000 adet dokuma tezgahı bulunduğunu, yöredeki yünden ve Kızılırmak vadisinde üretilen pamuktan elde edilen ipliklerle köylerde dokumacılık yapıldığını ve özellikle iyi kalite çamaşırlık bez üretildiğini belirtmesi, yörede dokumacılığın ne kadar köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Pamuk ipliğinden dokunan *Kargı bezi* yöreye özgü dokuma olarak bu köklü geçmiş içinde yerini almaktadır.

Çorum ve çevresinde düzen (işlik) adı verilen el tezgahlarında dokunan Kargı bezinin tarihinin 80-100 yıl öncesine kadar uzandığı ve tamamen yöre halkının temel giysi ihtiyaçlarına yönelik olarak, merkez ve Kızılırmak vadisindeki yerleşim birimlerinde (Gökçedoğan, Bağözü, Köprübaşı, Karacaoğlan) dokunduğu belirtilmektedir. 1950 ve 1960'lı yıllarda her ailede bir düzen olduğu, o dönemlerde altın çağını yaşayan Kargı bezi dokumacılığının, geleneksel yöntemlerle XX. yüzyıl ortalarına kadar devam ettiği, sanayileşme ile birlikte teknolojiye yenik düştüğünü söyleyebiliriz (Çorum İl Çevre Durum Raporu, 2011).



Fotoğraf: 1, Kargı Bezi Dokumacılığı





Fotoğraf: 2, Kargı Bezi ve Kenefi Bezi Dokumacılığı ve Dokuma Örnekleri

Kargı bezi dokumacılığı eskiye oranla özelliğini kaybetmiş durumdadır (Ölmez, 1998). Günümüzde Kargı bezi dokuması, Gökçedoğan köyünde birkaç aile tarafından ve Kargı Halk Eğitim Merkezi tarafından açılan kurslar vasıtasıyla eski usul ve yöntemler ile sürdürülmeye çalışılmaktadır. Dokumanın yoğun ve parlak olduğu yıllarda halk pamuk ve ipek böcekçiliği ile uğraşmış ve dokumada kullanılan ip ve ipeği de kendisi üretmiştir. Ancak son yıllarda özellikle sanayileşmenin etkisi ve ucuz maliyet gibi sebeplerle, üretimde kullanılan ip satın alınmaktadır.

Çorum ili İskilip ilçesinde ise *kenefi bezi* dokumacılığı yoğun olarak yapılmıştır. İskilip Halk Eğitim Merkezi'nin ve diğer destekleyen kurumların yaptıkları proje ve çalışmalar ile kenefi bezi dokumacılığı kısa bir süre devam etmiş ve sürekliliği olmamıştır. Günümüzde halen yörede çok az sayıda kişi tarafından evde dokunan (el tezgâhı) kenefi bezi özellikle başörtüsü olarak kullanılmaya devam etmektedir.

SONUÇ

Türkiye'de el emeğine dayalı dokumacılığın yapıldığı dönemden, fabrika sistemine geçiş ile önemli atılımlar gerçekleşmiştir. Bu dönemdeki sosyal ve ekonomik değişim toplumsal olarak önemli başkalaşımı da beraberinde getirmiş, ticarette bir canlılık söz konusu olmuştur. Arz-talep dengesindeki artış ile üretim kapasitesi artmış, daha hızlı ve seri üretim imkânı doğmuştur (Özdemir, 2010). Bununla birlikte özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında birbiri ardına fabrikaların açılması, el emeği ile üretimin ağırlıklı olduğu iç piyasada sıkıntı yaratmıştır. Makinelerde üretilen ürünlerin ucuz olarak ithal edilmesi nedeniyle, bu ürünlere olan talep artmış ve el tezgâhlarına olan ilgi yavaş yavaş azalmaya başlamıştır.

Ülkemizde teknolojik gelişmelere dayalı olarak gelişen sanayileşme, insanoğluna olanaklar sunmakla birlikte, bazı istenmeyen sonuçlar da yaratmaktadır. Özellikle bazı bölgelerde geçim kaynağı olan el dokumacılığının azalmasına ve kültürümüzün önemli bir parçası olan yöresel dokumaların yok olmasına sebep olmuştur. Sanayileşme yöresel dokumacılığı sosyal ve ekonomik yönden etkilediği gibi üretim teknikleri yönünden de etkilemiştir. Tekstil ürünlerinin üretiminde el işçiliği ile üretilen iplik, dokuma ve dikim işlemleri gelişen teknolojilerle birer endüstriyel ürün haline gelmiş ve maliyetin düşmesiyle elde edilebilirliği kolaylaşmıştır.

Pek çok alanda olduğu gibi zaman içinde dokumacılık alanında da değişimin olması kaçınılmazdır. Bu çalışmada Çorum ili ve ilçelerinde 2016 yılı içerisinde yapılan saha çalışması ile dokumaların son durumu tespit edilmiştir. Yapılan saha çalışması ile bölgede dokumacılığın çok az sayıda kişi tarafından ve Halk Eğitim Merkezleri'nde açılan kurslar ile yürütülmeye çalışıldığı sonucuna

ulaşılmıştır. Aynı zamanda tezgâh sayılarının azlığı, kullanılan hammaddelerin değiştiği ve çok maliyetli olması sebebi ile doğal hammaddelerin kullanılmadığı görülmüştür. Daha önce %100 pamuk ya da ipek kullanılarak yapılan hatta ipeği elde edebilen yörede şuan karışım ipler ile dokuma yapılmaktadır.

Sanayileşme ve teknolojinin gelişmesi ile el dokuma ürünlerinin artan nüfusa bağlı olarak ihtiyacı karşılayamaması, uğraşanların yeteri kadar desteklenmemesi gibi sebepler tüm yörelerde olduğu gibi Çorum il ve ilçelerinde de yöresel dokumaların gerilemesine neden olmuştur. Sanayileşme ve modanın egemenliği altında kaybolmaya yüz tutan yöresel dokumaları yaşatmak ve gelecek kuşaklara aktarma noktasında çalışmaların tüm ilgili kurumlar ve yerel yönetimler tarafından desteklenmesi ve aslına bağlı kalınarak yaşatılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Arnold, D. Y., Espejo, E., Maidana, F. Y., (2013), Weaving Life, The Textile Collection of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia,http://www.musef.org.boErişim Tarihi:28.02.2017

Atalayer, G., (1992), Anadolu'da Yaşayan Mekikli El Dokumacılık Tekstil Tasarım ve El Sanatı İlişkisi, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Ortaöğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyum Bildiri Kitabı, Dokuz Eylül Üniversitesi, s: 33-39.

Belge, M., (2005), Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür, (Birinci Basım), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s: 314.

Bozdemir, M., (2011), Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Endüstriyel Mirasımız, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.

Crane, D., (2000), Fashion and Its Social Acendas Class, Gender And Identitiy in Clothing, The University of Chicago Press.

Dalgıç, A., (2017), Türkiye'de Sanayileşme Süreci ve Sanayileşmenin Geleceği, İktisat Notları, http://www.ekonomikyorumlar.com.tr/dergiler/makaleler. Erişim Tarihi: 28.02.2017

Eldem, V., (1994), Osmanlı İmparatorluğu'nun İktisadi Şartları Hakkında Bir Tetkik, Ankara, s: 87.

Ertin, G., (2017), Türkiye'de Sanayi, Anadolu Üniversitesi, Ünite 10. http://www.baltalimani.com/pdf/turkiyesanayipolitikasi.pdf Erişim Tarihi: 28.02.2017

Faraqhi, S., (1986), Fatih Döneminden Evliya Çelebi Seyahatine Kadar Çorum, Çorum Tarihi, 5. Hitit Festival Komitesi Yayını, Çorum.

Fidanoğlu, İ., (2008), Bergama'da Kanlı Fabrika Olayı, *Tarih ve Toplum Dergisi*, Sayı: 2, s: 28-31.

Koca, E., Koç, F., Kaya, Ö., (2015), Yöresel Dokumaları Güncel Tasarımlarda Yorumlamak "Kargı Bezi Örneği, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Yıl: 3, Sayı: 9, Mart 2015, s: 125-133.

Lull, J., (2001), Medya, İletişim, Kültür, (Çev. N. Güngör), Vadi Yayınları. Ankara. (Eserin aslının basım yılı belirtilmemiştir.)

McCracken, G. D., (1990), Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities, Bloomington, Indiana University Press.

McMillen, S. D., (1960), Hand Weaving, Cedar Lakes, Arts and Crafts Center, Division of Vocational Education, Ripley, West Virginia.

Ölmez, F. N., (1998), El Dokumacılığının Yozlaşma ve Gerileme Nedenleri: Kargı Bezi Örneği, *Ekin Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 5, s: 108-111.
Özdemir, E. K., (2010), 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Sanayileşmenin Saray İçin Üretilen Kumaşlara Etkileri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.
Pamuk, Ş., (2005), Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme (1820-1913), İstanbul, s: 126-127.
Smith, A., (2002), Küreselleşme Çağında Milliyetçilik, (Çev. D. Kömürcü), Everest Yayınları, İstanbul.
Sürür, A., (1983), Ege Yöresi Örneğinde Dokuma El Sanatlarının Bugünkü Konumu ve Örneklerle Kullanım Alanları, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Kitabı, V. Cilt, Maddi Kültür, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s: 217-225.
Şenel, Ş., (2002), Osmanlı'da Ticaret Anlayışı ve Ticaret Teşkilatında Yeni Bir Yapılanma: Hayriye Tüccarı, Osmanlı, Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Cilt:10, s:736.-743, Ankara, http://www.academia.edu/28649876 Erişim Tarihi: 25.02.2017
Waquet, D., and Laporte, M., (2011), Moda, (Çev. I. Ergüden), Dost Kitabevi, Ankara. (Eserin aslı 1999'da basılmıştır.)
------- (2011), Çorum İl Çevre Durum Raporu, Çorum Valiliği Çevre ve Şehircilik İl Müdürlüğü, Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Yayını, Çorum.

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

KOYUNOĞLU MÜZESİ'NDE YER ALAN BİR TAŞPINAR KİLİMİ ve RENK ANALİZİ

(A TAŞPINAR RUG AND COLOR ANALYSIS IN THE KOYUNOĞLU MUSEUM)

Ahmet AYTAÇ*

ABSTRACT

Turkish hand wovens have maintained the importance throughout history. Patterns are also important as woven colors.

The measurement of colors are possible by virtue of the physical properties of colors. The wovens in Koyunoglu Museum carry feature of ethnographic work.

In this research, color measurement tests were applied to the some of the hand wovens in the museum.

Key words: Rug, color, museum, art.

GİRİŞ

İnsanoğlunun ihtiyaçları bugün oldukça büyük bir sektör olan tekstil endüstrisini meydana getirmiş ve tekstil endüstrisi de içerisinde bulunduğumuz yüzyılda önemli hale gelmiştir. Geleneksel tekstilin temelini ise dokuma sanatları oluşturur.

Hayvancılığa dayalı Orta Asya kökenli yaşamın gereği[1] olan Türk el dokumaları renkleri, yanışları ve sembol dili ile tüm dünyada geçmişten günümüze değerli birer ürün olarak karşımıza çıkar.

Geleneksel Türk el sanatları içerisinde zamana ve yöreye özgü ayrı bir değişim ve gelişim gösteren el dokumaları, Orta Asya'dan Anadolu'ya geniş bir coğrafyada ve zaman diliminde yaşayan Türkmenlerin tarihi, kültürel, sanatsal ve ekonomik birikimlerinin en önemli görsel vesikalarıdır.

Görünen renk ve yanışlarıyla ilk çıkış noktasında içerdiği sembol dili ile de önemli olan gelenekli halı örneklerinin açıklaması, sadece sanat tarihinin değil, tarih, arkeoloji, toplum bilim, mitoloji ve sanat gibi bilimsel, sanatsal ölçüler ile çevrede derinlemesine yapılacak araştırma verileri sonucunda ancak tamamlanabilir. Bu anlamda yapılan çalışmaların yanı sıra etnoğrafik ve antik özelliklerde olan eserlerde mutlaka özenle müzelerde muhafaza edilmelidir[2].

Orta Asya Türk boylarının XIII. yüzyıldaki fetihleriyle Anadolu'ya dolayısıyla Konya'ya yayılan halı kültürünün, ilk örnekleri Konya Alâeddin ve Beyşehir Eşrefoğlu Camilerinde bulunan ve günümüzde Konya Etnografya Müzesi ile İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilen halılardır. Buna karşılık Konya Koyunoğlu Müzesi'de son birkaç yüzyıla ait dokumalar açısından

* S. Ü. Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Konya.

1 KUTLU, M. M., *Savaklı Türkmenlerde Göçer Hayvancılık*, Ankara, 1987, s. 2.

2 AYTAÇ, A. ve DALKIRAN, A., Küreselleşen Dünyada Türk Dokuma Sanatında Çağlar Boyu Süren İkonografiye Dair. Marmara Üniversitesi GSF Uluslararası Doğunun Batısı, Batının Doğusu: Sanat ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar Sempozyumu. İstanbul, 2010, s. 121-140.

etnoğrafik anlamda önemli olan birçok dokumayı bünyesinde barındıran önemli müzelerden birisidir.

Bugüne kadar konu ile alakalı yapılan alan çalışmaları gözlem fişi temeline dayalı belgeleme esasına dayalı çalışmalardır.

Renklerin özelliklerinin saptanması ve ölçülmesinden yararlanarak tekstil boyacılığında önemli bir yeri olan reçete hesaplaması, beyazlık derecesi ölçümü, konsantrasyon saptanması ve renk farkı hesaplanması gibi işler renk ölçüm uğraşısının temel görevleri olarak sayılabilir[3].

Renk, sübjektif bir kavram olduğundan ortamın koşullarını ve bakan kimsenin o anda ki psikolojik durumuna göre her zaman aynı görülmemektedir. Dolayısıyla müzelerdeki tekstillerin renk ölçümleri de önemlidir.

Ölçme aletleriyle yapılan renk ölçümlerinde bütün koşullar sabit ve tekrar elde edilebilir karakterdedir. Onun için ölçüm ile elde edilen değerlerin, başka zamanda tekrar ölçümle elde edilmesi mümkündür. Bu özellik sayesinde hem sipariş almada firma ile müşterinin birbirini anlayabilmesi daha kolaylaşmakta, hem de siparişin müşteriye teslimi sırasında objektif bir değerlendirme yapılabilmektedir[4]. Ayrıca tarihi tekstillerin renk analizleri de rahatlıkla yapılabilmektedir.

KOYUNOĞLU MÜZESİ



Fotoğraf: 1, Koyunoğlu Müzesi genel görünüm.

Konya İ. Koyunoğlu Müzesi el yazmalarından, çeşitli dönemlere ait arkeolojik ve etnoğrafik eserlere kadar bünyesinde oldukça fazla sayıda malzemeyi muhafaza eden önemli müzelerimizden birisidir.



Fotoğraf: 2, Halı-Kilim seksiyonundan bir görüntü.

3 DURAN, Kerim, Ege Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, “Renk Ölçümü” Bornova, 1983, s.1.
4 DURAN, *a.g.e.*, s.1.

Müzenin dokuma seksiyonunda ise Osmanlı son dönemden XX. yüzyıla kadar özellikle orta Anadolu'ya ait çok sayıda kilim ve halı vardır.

Materyal ve Metot

Kilimin renk ölçümlerini yapabilmek için Konica Minolta marka Croma Meter CR-400 model renk ölçme cihazı kullanılmıştır. Her renk için aynı noktada üç ölçüm yapılarak doğru okuma netliği kazandırılmıştır.

Kilimde kısıtlı sayıdaki renklerde mümkün olabildiğince farklı noktalarda ölçüm yapılmıştır. Ancak her rengin kullanıldığı alanın azlığı ya da çokluğu ile ipliklerin renk okumaya elverişliliği, okunan ölçüm sayısını değiştirmiştir. Bu sebeple herhangi bir renk, beş ayrı noktada, bir başka renk üç ya da daha farklı noktada ölçülebilmiştir.

Renk değerleri Hunter Lab yöntemine göre okunmuş ve renk değerleri ile ilgili bilgiler çizelge haline getirilerek her renge ait okuma ortalamaları, standart sapmaları, hue ve choroma değerleri tespit edilmiştir.

Bu yöntemde okunan L değeri rengin parlaklığının siyahtan beyaza (0 değerinden 100 değeri) ile tanımlar. Koordinat üzerinde a değeri, pozitif değer olarak kırmızıdan negatif değerle belirlenen yeşil rengin yerini belirler. b değeri ise pozitif değer olarak sarıdan negatif değerle belirlenen mavi rengin yerini belirler.

Okunan bu değerler kullanılarak rengin berraklığını ve parlaklığını tanımlayan Chroma değeri; $\boldsymbol{C = \sqrt{(a^2 + b^2)}}$ eşitliği ile elde edilmektedir. Rengin çeşidini tonunu tanımlayan Hue açısı değeri; $H = \frac{1}{\tan\left(\frac{b}{a}\right)}$ formülü ile elde edilmektedir.

Taşpınar Kilimi ve Renk Ölçümü



Fotoğraf: 3.

- Kilimin Envanter Bilgileri ve Özellikleri

ÖRNEK NO : 1
FOTOĞRAF NO : 3
İLGİLİ KOLEKSİYON : İ. Koyunoğlu Müzesi
İNCELEME TARİHİ : 19.06.2016
TARİHLENDİRME : XX. yüzyıl ortası
CİNSİ : Kilim
EBATLARI : 116x160 cm
YÖRESİ : Taşpınar
KULLANILAN MALZEME :
Çözgü : Yün
Desen İpliği : Yün
BOYA ÖZELLİĞİ : Doğal ve kimyasal boya karışık
KULLANILAN TEKNİK : Bezayağı, ilikli, eğri atkılı ve iliklerin farklı bir iplikle yok edildiği kilim
KOMPOZİSYON : Dış suda yarım nazarlık yanışları vardır. Suda akrep figürleri sıralanır. Orta kompozisyon alanında akrep, kurtağzı, koçboynuzu yanışları görülür. Mihrap üstü alanda ise hayat ağacı yer alır.

- Renk Özellikleri

kırmızı	L	a	b	HUE	CHOROMA
	28,91	18,95	8,43	2,097645172	20,7404773
	25,54	23,03	9,4	2,31241011	24,874503
	26,41	22,26	8,38	2,529636061	23,7851214
	25,02	20,65	7,72	2,54907704	22,0458817
	25,12	21,29	9	2,22293648	23,1141537
ORTALAMA	26,2	21,236	8,586	2,342340973	22,9120274
STANDART SAPMA	1,611102	1,568369	0,6424	0,195479267	1,59062069

Tablo: 1.

Parlaklık 1,611102 oranında değişmektedir. Kırmızının parlaklığında bir miktar değişkenlik olduğunu göstermektedir. a değeri ortalamadan 1,568369 oranında sapma göstermiştir ki bir miktar açılma olduğu ya da homojen boyamada bir miktar sorun olduğu anlaşılmaktadır. b değeri ortalamadan 0, 6424 değerinde genel ortalamadan sapma gösteriyor. HUE değerinde yani rengin çeşidi ve tonunda 0,195479267'lik bir sapma var iken CHORAMA değeri ortalamadan 1,59062069'lik bir sapma göstermektedir ki parlaklıkta bir miktar değişkenlik vardır.

siyah	L	a	b	HUE	CHOROMA
	17,73	1,98	1,57	0,985050048	2,52691512
	17,2	1,86	1,48	0,979607811	2,37697286
	17,15	1,93	1,78	0,757866257	2,62550947

	17,63	1,83	1,45	0,986192634	2,33482333
	15,06	1,86	1,32	1,16418783	2,28078934
ORTALAMA	16,954	1,892	1,52	0,974580916	2,42900203
STANDART SAPMA	1,089188	0,0614	0,17073	0,144209682	0,14295612

Tablo: 2.

Parlaklık 1,089188 oranında değişmektedir. Siyah rengin parlaklığında bir miktar değişkenlik olduğunu göstermektedir. a değeri ortalamadan 0,0614 oranında sapma göstermiştir ki oldukça az, çok çok az bir miktar açılma olduğu ya da homojen boyamada yok denecek kadar az yani çok çok az bir sorun olduğu anlaşılmaktadır. b değeri ortalamadan 0,17073 değerinde genel ortalamadan sapma gösteriyor. HUE değerinde yani rengin çeşidi ve tonunda 0,144209682'lik bir sapma var iken CHORAMA değeri ortalamadan 0,14295612'lik bir sapma göstermektedir ki parlaklıkta yok denecek kadar az bir değişkenlik vardır.

yeşil	L	a	b	HUE	CHOROMA
	46,18	-0,18	16,1	-0,09119776	16,1010062
	45,43	-0,09	17,35	-0,458827302	17,3502334
	39,89	0,0001	16,4	-1,590443325	16,4
ORTALAMA	43,83333	-0,089967	16,6167	-0,713489462	16,6170799
STANDART SAPMA	3,435554	0,09005	0,65256	0,781392301	0,65229206

Tablo: 3.

Parlaklık 3,435554 oranında değişmektedir. Yeşilin parlaklığında ciddi boyutta bir değişkenlik olduğunu göstermektedir. a değeri ortalamadan 0,09005 oranında sapma göstermiştir ki oldukça az bir miktar açılma olduğu ya da homojen boyamada çok çok az bir sorun olduğu anlaşılmaktadır. b değeri ortalamadan 0,65256 değerinde genel ortalamadan sapma gösteriyor. HUE değerinde yani rengin çeşidi ve tonunda 0,781392301'lik bir sapma var iken CHORAMA değeri ortalamadan 0,65229206'lik bir sapma göstermektedir ki parlaklıkta çok az bir değişkenlik vardır.

sarı	L	a	b	HUE	CHOROMA
	41,92	4,42	21,63	-0,183288272	22,0769858
	41	5	22,49	0,217735141	23,0390994
	39,89	4,21	18,77	0,259560855	19,2363458
ORTALAMA	40,93667	4,543333	20,9633	0,098002575	21,4508103
STANDART SAPMA	1,016481	0,409186	1,94755	0,244501028	1,97719636

Tablo: 4.

Parlaklık 1,016481 oranında değişmektedir. Sarının parlaklığında bir miktar değişkenlik olduğunu göstermektedir. a değeri ortalamadan 0,409186 oranında sapma göstermiştir ki oldukça az bir miktar açılma olduğu ya da homojen boyamada az bir sorun olduğu anlaşılmaktadır. b değeri ortalamadan 1,94755 değerinde genel ortalamadan sapma gösteriyor. HUE değerinde yani rengin çeşidi ve tonunda 0,244501028'lik bir sapma var iken CHORAMA değeri ortalamadan 1,97719636'lik bir sapma göstermektedir ki parlaklıkta bir miktar değişkenlik vardır.

SONUÇ

Kilimin kırmızı, sarı ve siyah renk değerleri hakkında, standart sapma değerleri bu üç rengin boyanmasında tam bir homojenlik olmadığını ya da renklerde bir miktar solma olduğunu göstermektedir.

Yeşil renkte ise standart sapma oranı oldukça yüksektir. Bu da yeşil boyanmasında hiçbir homojenlik olmadığını ya da zaman içerisinde renkte yüksek oranda solma olduğunu göstermektedir.

Ayrıca choroma değerlerinin standart sapmalarına bakıldığında kırmızı ve sarı renklerin parlaklığınında değişken olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Kilimin imal edildiği dönemdeki renk değerlerini elbette ki bilmiyoruz. Bu araştırmada kilimin şuan ki renkleri ölçüme tabi tutulmuştur. Bu değerlerle ilerleyen yıllarda tekrar ölçüm yapılarak renk değişimleri kolaylıkla tespit edilebilecektir.

KAYNAKÇA

Aytaç, A. ve Dalkıran, A., *Küreselleşen Dünyada Türk Dokuma Sanatında Çağlar Boyu Süren İkonografiye Dair, Marmara Üniversitesi GSF Uluslararası Doğunun Batısı, Batının Doğusu: Sanat ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar Sempozyumu*, İstanbul, 2010, s. 121-140.

Duran, K., *Renk Ölçümü*, Bornova, 1983.

Kutlu, M. M., *Savaklı Türkmenlerde Göçer Hayvancılık*, Ankara, 1987.

21. YÜZYIL TÜRKİYESİNDE TEKSTİL TASARIMI

Ayşe Gamze ÖNGEN[*]

SUMMARY

During the process from the beginning of the history of mankind until today, men always drew a graphic rising within change and improvement. The most important feature that distinguishes a human being or people from another human being or people is known to be his original structure. Here, while an individual expresses himself in order to gain functional characteristic to the thought that makes up such authentic structure, together with such action we describe as design, he has generated solutions with different techniques by also benefiting from today's technology. While the humankind undergoes fundamental transformations by impact of designs he has generated, design world constantly grew and gave rise to today's world where everything is designed now on the other hand. Designers who question what people need, set out with the idea what kind of a design I can make for them are preferred today. In this context, I intend to support with visuals the perception of design which gives rise to such important actions in a human's life by briefly telling its place in today's Turkey and the importance attached especially in the field of education & training.

GİRİŞ

Tarihe baktığımızda, insanın daima gelişim gösteren bir grafik çizdiği görülür. Bu zor ve zahmetli geçen süreç içerisinde uygarlaşan insan zamanla temel gereksinimleri dışında, farklı ihtiyaçları da ortaya çıkmıştır. İşte bu gereksinimler doğrultusunda çözüm arayan birey, zihninde gerçekleştirdiği hayali, üç boyutlu hale getirirken, farklı bazı yöntemlere başvurmuş ve tasarım sürecini bilinçsizce başlatarak uygarlaşma yolunda da ilk adımını atmıştır. Zamanla evrimleşerek değişim gösteren insan, ürettiği tasarımların etkisiyle köklü değişimler geçirirken, diğer yandan da tasarım dünyası sürekli büyüyerek artık her şeyin tasarlandığı günümüz dünyasını meydana getirmiştir. Günümüzde artık, kişisel görünümümüzden dijital kimliğimize, kullandığımız eşyalardan, sistemlere, altyapılara, verilere, kimyasallara, organizmalar ve genetik kodlara kadar hepsi tasarlanmaktadır. Zamanla tasarım eyleminin yaşam alanlarında kullanımı gerek tüketicinin gerekse üreticinin beklentisini değiştirdiğini görüyoruz. Artık insanların neye ihtiyaç duyduğunu sorgulayan, onlara nasıl bir tasarım yapabilirim fikri ile yola çıkan tasarımcılar günümüzde tercih edilmektedir. Bu bağlamda; insan hayatında çok önem bir yeri olan tasarımın uygulandığı alanların çeşitliliği nedeni ile farklı anlamlarla açıklandığı için öncelikle tasarımın genel bir tanımına daha sonra ülkemizde tekstil endüstrisindeki yerine ve bu sektöre yönelik tasarımcı, teknisyen, uzman yetiştirilen devlet ve özel üniversitelerin eğitim ve öğretimlerine kısaca bakmak gerekir.

1.Tasarım

Tasarımın sözlük tanımlarına bakıldığında; *Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğü'nde* tasarım teriminin tanımı; tasarımlamak işi veya tasarımlanan biçim,

[*] Yrd. Doç. Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi-İstanbul

tasavvur anlamına gelmektedir". Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde ise; "önceden algılanmış olanın, yeniden üretilen imgesi. Eğitim Terimleri Sözlüğü'nde ise (1974), bir şeyin biçimini zihinde canlandırma işi ya da tasarlanan biçim. Mimarlık Sözlüğü'nde ise; tasarımlamak işi veya tasarımlanan biçim, dizayn. Resim Sanatı Sözlüğü'nde, sanatsal araçlarla gerçeklikteki olayların ve nesnelerin dış görünüşünün yeniden üretimi olarak tanımlanmıştır.

Sabah uyandığımızda ayağımıza giydiğimiz terlikten, sabahlığa, üzerinde yattığımız yatak çarşafına, kahvaltı tabağından, bardağa, giysiden koltuğa, masaya, bilgisayara, arabaya, köprüye, eve, bina gibi uzayıp giden ve tasarlanarak üretilmiş olan bu listedeki yapı ve nesneler hayatımızın her alanında yer almasından dolayı tasarım eğitiminin önemi bir kez daha öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, tasarımın uygulandığı alanlardan biri olan tekstilin, kullanıldığı tekstil sektörüne öncelikle bakmak ve sektördeki tasarım algısının incelenmesi gerekir.

2.Türk Tekstil Sektöründe Tasarım

Türk tekstil sektörüne bakacak olursak; İstanbul Hazır giyim ve Konfeksiyon İhracatçıları Birliği (İHKİB)Genel Sekreterliğinin, 2017 yılı (Arge şubesinin yayınladığı) ihracat performans değerlendirmesindeki açıklanan verilerde, 2017 Ocak-Mart döneminde ihracatı %26,5 oranında artan otomotiv endüstrisi ve %23,7 oranında artan kimyevi maddeler ve mamullerinin ardından, en fazla ihracat yapan üçüncü sektör Hazır giyim ve konfeksiyon olduğudur. Tekstil ve Hazır Giyim/Konfeksiyon, ülkemiz ekonomisinin temel taşlarından olduğu bir gerçektir. Ülkemizde toplam istihdamın yaklaşık %20'si tekstil ve hazır giyim sanayi tarafından sağlanmaktadır. Dünyanın önde gelen tekstil ve konfeksiyon üreticilerinden biri olan Türkiye, AB'nin de Çin'den sonra en büyük hazır giyim ve konfeksiyon tedarikçisidir. Ayrıca tekstil sanayinin en önemli hammaddelerinden olan (yıllık 800 bin ton) pamuk üretimi ile dünya altıncısıdır. Kimya sanayinin önemli faaliyet alanlarından biri de tekstil sanayi için sentetik hammaddelerin üretimidir. Tekstil terbiyesinde kullanılan boyar maddeler ve kimyasallar da kimya sanayi tarafından sağlanmaktadır. Ülkemizdeki tekstil makine üretimi ise sınırlı sayıdadır.

21. yüzyılda Türk tekstil sanayinin ilerlemesi için gerekli olan en önemli unsurlar, Moda –Marka, Teknoloji, Tasarım –Eğitimindir [1]. Bu üç unsur bizlere, ülkemizde bu kadar yüksek oranda istihdam sağlayarak tekstil ve hazır giyim alanlarında çalışacak kalifiye eleman ile birlikte tasarımcılarında yetiştirilmesinin gerekliliğini bir kez daha karşımıza çıkarmaktadır. Bu bağlamda tekstil ve moda tasarımı alanında eğitim ve öğretim veriyor olmamdan dolayı makalemde yukarıdaki başlıklardan Eğitim ve Tasarım konuları üzerinde daha fazla durmayı hedeflemekteyim.

3. Türkiye'de Tasarım Eğitim ve Öğretimi

Ülkemizde "Temel Tasar" eğitimi, 1956 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesinde 'basic design' adı altında başlamıştır. Bauhaus ekolü ile kurulan

[1] İTKİB Genel Sekreterliği Hazır Giyim ve Konfeksiyon Arge Şubesi,"Hazır Giyim ve Konfeksiyon Sektörü İhracat Performans Değerlendirmesi 2017 Ocak Mart, İTKİB, s.33, https://www.ihkib.org.tr/fp-icerik/ia/d/2017/04/17/konfeksiyon-performans-raporu-mart-2017-20170417144537085O-8AB3C.pdf, 01,03,2017

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 1956 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1966 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde ise 1966 yılından sonra bu programın uygulanmaya başlandığı bilinmektedir. 20. yüzyılın son çeyreğinde ise Türkiye'de moda ve tekstil tasarımı eğitimi veren üniversitelerin sayısı oldukça azdı. Buralardan mezun olan tasarımcı sayısı ise bir tekstil ülkesi olan Türkiye'nin tasarım ihtiyacına yetmemekteydi. Bu nedenle tekstil ve moda sektöründe yeterli tasarım ve estetik eğitimi almadan tasarımcı olarak sektörden gelen birçok kişi, senelerdir sanayide yaptıkları üretimleri taklit ve fasondan pek öteye gitmemiştir. Günümüz dünya pazarında ise Türkiye, markalaşarak yerini almak istiyorsa öncelikle tasarım ve tasarımcı sorununu çözmesi gerekmektedir. Bu ihtiyacı en etkili şekilde giderecek kurumlar elbette ki bu alanda eğitim veren üniversitelerdir.

21. yüzyıl Türkiyesinde tekstil tasarım eğitimi veren üniversitelerden tasarımcı olarak mezun olan öğrenciler eğitimleri sırasında bir yandan yetenek ve yaratıcı düşüncelerini geliştirilirken; diğer yandan kültür – sanat - teknoloji kavramlarıyla bütünleşmiş estetik, çağdaş bilgi ve teknik becerilerle donanımlı, etik değerlere sahip, sektörün gereksinmelerine uygun sanatçı ve tasarımcılar olarak yetiştirilmektedir. Tekstil ve moda tasarımı bölümü öğrencileri, dört yıllık eğitim ve öğretim süreleri boyunca aldıkları tasarım eğitimi ile birlikte geliştirdikleri bilgi ve becerilerini üretime yönelik pratik içinde de uygulama olanağı bulmalılardır. Öğrencilerin Türkiye'de ve Dünya'da birçok sanatsal etkinlik ve sektöre yönelik projelerde yer almaları sağlanarak, deneyim kazanmalarına yardımcı olunması için sektörde söz sahibi ve donanımlı öğretim kadrosu, yurtiçi ve yurtdışı eğitim tecrübesi olan tasarımcı ve sanayicilerle öğrencilerin çalışmalar yapılması önemlidir. Ulusal - uluslararası tekstil ve moda sektöründe söz sahibi olabilecek, gündemi takip edebilen, alanıyla ilgili her türlü teknolojik gelişmeye hâkim, sanat ve tasarım alanında yeterli entelektüel altyapıya sahip tasarımcılar yetiştirmeyi amaçlanmalıdır. Aksi takdirde öğrenci mezun olduktan sonra sektörün ihtiyacına cevap verebilecek seviyeye gelebilmesi için geçen zaman işverenin belli bir zaman kaybına uğramasına neden olmaktadır. Artık günümüzde işveren yeni mezun olmuş kişi/kişilerle çalışmak yerine sektörden gelen daha tecrübeli ancak bu alanla ilgili hiçbir eğitim almamış kişi/kişilerle çalışmayı uygun görmektedir.

"Tasarım" kelimesi hayatımızın her alanında önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Bu nedenden dolayı öncelikli olarak üniversitelerin bu alanda eğitim veren bölümlerinin ders müfredatları incelenmesi gerekmektedir. Ancak böylelikle maliyetlerin yükselip, üretim zamanın kısaldığı, teknolojinin hızla eskiyip, entegrasyona acil ihtiyacın olduğu bu dönemde, Türk tekstil ve moda sanayinin kendi özgün modellerini ve tasarımlarını taşıyan marka ürünlerini yeni pazarlara sokabilecek ve ihtiyaç duyulan yeni tarz özgün ürünleri geliştirecek olan moda ve tekstil tasarımcıları ile çalıma imkânı bulabileceklerdir. Ayrıca ülkemizde istihdam sağlamak açısından da, bir çözüm olan tekstil ve moda sektörü, bu alana yönelik eğitiminin de önemini bir kez daha arttırmaktadır. Tekstil ve Moda Tasarımı eğitimi veren dört yıllık bazı üniversitelerin ders müfredatlarına baktığımızda **Bologna sürecinin** ardından **temel tasarım dersi** bazen 2 dönemde (güz-bahar) bazen de 1 döneme (güz) kadar azaltıldığı ve ders saatlerinin düşürüldüğü görülmektedir. Kendimden örnek verecek olursam; ben Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin sınavlarına hazırlanmak için 2 sene kara kalem eğitimi aldım. Daha sonra üniversiteyi kazandıktan sonrada 4 yıl (7 dönem) farklı derslerde tasarım

eğitimi gördüm. İlk sene her iki dönemde(Güz-Bahar) haftada 2 gün, 8 saat olmak üzere Temel Tasarımı dersi; 2. ve 3. Sınıfta ise haftada 2 gün Tasarım İlkeleri dersinin eğitimini aldım. Ayrıca seçmeli veya branş derslerimizde de haftada 8 saat (Dokuma Tasarımı, Baskı Tasarımı, Halı Kilim Tasarımı) tasarım eğitimini görüyorduk.4. sınıfta ise tasarım dersi haftada 1 güne (güz) 8 saat düşerek okulumdan mezun oldum. Mezun olduğum Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kısmen bazı değişiklikler olsa da halen bu sistemde ders vermeye devam etmektedir.

Sanatçı Tasarımcı olmak özel bir durumdur. Doğuştan gelen yetenek yanında sanat ve tasarım alanında alınmış eğitim de sanatçı tasarımcı olmanın gereklerindendir. Tasarımcı ve sanatçı olmak toplumda bazı özel insanlara özgü olduğu bilinir, bunun yanında tüm toplumdan sanat yapması beklenemez ancak sanat dalları ile ilgilenmek, iyi bir sanat tüketicisi olmak en azından herhangi bir sanat dalına yakınlık duymak kültürel yaşamın ve çağdaş bir toplumun varlığını gösterir. Eğitim de bu anlamda temel etkendir. Bireyin ilköğretim basamaklarında okutulan sanat derslerinin çocuğa tanıtılmasıyla birlikte başlayan bu süreç, tüm eğitim basamaklarında devam etmelidir. Sanat eğitimi, gelişiminin ilk basamaklarında öğrenen çocuk, yarının yetişkin bir sanatseveri olma durumu, sanat eğitimi almamış bireye göre mutlaka farklı olacaktır. Medyanın da bu anlamda toplumu eğitme politikası birincil görevi olmamakla birlikte, bir sanat politikasının da bulunması gerekliliği düşünülmektedir. Biz biliyoruz ki bütün sanat dalları, bireyin ahlak gelişimine katkı sağladığı gibi, kişinin yaratıcı kabiliyetinin gelişmesinin yanında estetik bilincini de geliştiren önemli kültürel etkinliklerdir. Tasarım eğitimi mutlaka görsel sanat eğitimi ile temellendirilmelidir. Tasarımcının sanatsal, estetik, yaratıcı, özgür, özgün, yenilikçi ve sezgisel eğitim ihtiyacı ancak görsel sanatlar eğitimi ile karşılanabilmektedir.

Moda ve tekstil tasarımı eğitiminin girdisi kadar çıktısı da önemlidir. Örneğin 2017 Ocak-Mart dönemindeki hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatındaki payının en büyüğü %51,3 ile örme konfeksiyon mamulleri oluşturmakta olup daha sonra, %36,3 payla dokuma konfeksiyon mamulleri,%11,4 payla da hazır eşyaların olduğu görülür[2]. Ancak üniversitelerin ders müfredatlarına baktığımızda örmeye yönelik ne kadar az ders olduğu görülecektir. Ayrıca sektörde, alanında tecrübeli uzman kişiler ile tasarımcıların, üniversitelerin tekstil ve moda tasarımı eğitimi veren bölümleri ile ne sıklıkta iş birliği yaparak, deneyimlerini öğrencilerle paylaştıkları, ders, proje, seminer, çalıştay gibi bir platformda buluştuklarına da bakmak gerekir. Artık ülkemizde verimli bir eğitim anlayışı temel ilke olmalıdır. Bugün yurtiçinde ve yurtdışında moda ve tekstil tasarımı eğitimi popüler bir kariyer seçeneği haline gelmiştir. Pek çok alanın iç içe geçtiği ve birçok yeterliliğin bir arada bulunması gereken tasarım eğitimlerinden özellikle tekstil ve moda alanlarının çok yönlü olması gerekir. Ayrıca 21. yüzyıl da sanayimizin rekabet gücüne doğrudan etki eden önemli araçlardan biri olduğu kabul edilen tasarımlar, son dönemde dünyanın birçok gelişmiş ve gelişmekte olan ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de daha fazla gündem oluşturmaktadır. Tasarımların ürünlere katma

[2] İTKİB Genel Sekreterliği Hazır Giyim ve Konfeksiyon Arge Şubesi,"Hazır Giyim ve Konfeksiyon Sektörü İhracat Performans Değerlendirmesi 2017 Ocak Mart, İTKİB, s.33, https://www.ihkib.org.tr/fp-icerik/ia/d/2017/04/17/konfeksiyon-performans-raporu-mart-2017-20170417144537085O-8AB3C.pdf, 01,03,2017

değer sağlayarak pazardaki satış değerlerini artırma ve konumlarını güçlendirmedeki rolü, firmaların karlılık oranları üzerindeki etkisi gibi hususlar tasarıma olan ilgiyi önemli ölçüde artırmıştır.

4.Türkiye'de Tasarım Eğitiminin Tekstil Sektörüne Nitelik ve Nicelik Olarak Katkısı

Dünyada birçok ülke sanayilerinin rekabet gücünü artırmak amacıyla tasarıma yönelik strateji ve politikalar geliştirdikleri ve uyguladıkları görülmektedir. Türkiye'de devlet nezdinde tasarım farkındalığının 2000'li yıllardan sonra belirgin bir şekilde arttığı gözlenmektedir. Türkiye'de tasarımın gelişimine yönelik politika ve stratejilerin oluşturulması amacıyla 2009 yılında kurulan Türk Tasarım Danışma Konseyinin hazırladığı "Tasarım Strateji Belgesi ve Eylem Planı" 2014-2016 yıllarında uygulanmış ve önemli sonuçlar elde edilmiştir. Bu kapsamda 3-4 Haziran 2016 tarihlerinde İstanbul'da tasarımla ilgili tüm paydaşlar Türkiye'nin yeni Tasarım Strateji Belgesinin ana çerçevesini ortaya koymak üzere bir araya gelmiştir[3]. Çalıştayda, öncelikli olarak Türkiye'de ve sonra Dünya'da olması istenilen Tasarım alanında gerçekleşmesi öngörülen dönüşüm ve değişimlerle ilgili senaryolar üzerine değerlendirmeler yapılmış ve öne çıkan olumlu ve olumsuz akımlar belirlenmiştir. Tasarımı etkileyen olumlu akımlardan eğitimle ilgili bazı maddeler şunlardır; tüm eğitim süreçlerine tasarımın dâhil edilmesi ve eğitim için planlanan yenilik ve dönüşümler; kamunun tasarımı kullanması ve gelişmesi, örgütlenmesi için stratejiler oluşturulması; mesleki standartlar, yeni iş modelleri/iş kültürü; [4] yaratıcı ekonominin gücü; yerelliğin küreselleşmesi; sanayici ve kamu desteği olmadan girişimci tasarımcı gibi tasarımın nitelik ve nicelik açısından gelişebilmesi için ortaya konulan ihtiyaca yönelik iş planları ve teşviklerin payı ile tasarımın etki alanının giderek arttırılması. Çalıştayda Tasarımı etkileyen olumsuz akımlar da belirtilmiştir. Bunlardan eğitimle ilgili bazı maddelerse; tasarım tanımının olmaması; tasarım yönetimi eksiklikleri; mevzuatlarda tasarım ve tasarımcıya yeteri kadar yer verilmemesi; tasarım teşviklerinin etkinliğinin az olması; tasarım eğitiminde bütünlüğün olmaması; bilgi üretim standartları ve tasarımın üretimi arasında uyumsuzluk olarak maddelemiştir[5]. Eğitim alanındaki zayıflıklarda ise ülkemizde yeterince eğitimci olmamasından kaynaklanan eksiklikler vurgulanmış; tasarım eğitiminde niteliğin düşmesi, fazla ve denetimsiz bölüm açılması eğitim/öğretimde eşdeğer olmayan bir yaklaşım meydana getirmekte ve eğitim politikalarındaki yanlış stratejiler niteliksiz tasarımcı yetişmesine sebep olması; tasarım teşviklerinin bilinirliğinin az olması, destek kapsamlarındaki iyileştirme gereklilikleri ve bunun yanı sıra mevcut Ar-Ge ve ürün geliştirme desteklerinde tasarımcının bulunmayışı; tasarımcı ihtiyacının çoğu destek kapsamında yer almayışından dolayı oluşan istihdam eksikliği [6] olarak belirtilmiştir.

Tasarım eğitiminin gelişim sürecinde var olan ve geliştirilmesi hedeflenen

[3] Türk Tasarım Danışma Konseyi, " Tasarım Strateji Belgesi ve Eylem Planı (Taslak)",2017-2019,s.3,http://www.tasarimkonseyi.gov.tr/konsey/uploads/dosya/strateji.pdf, 12.03.2017

[4] Türk Tasarım Danışma Konseyi, " Tasarım Strateji Belgesi ve Eylem Planı (Taslak)",2017-2019,http://www.tasarimkonseyi.gov.tr/konsey/uploads/dosya/strateji.pdf, 12.03.2017,s.4

[5]Türk Tasarım Danışma Konseyi, a.g.e, s.3, http://www.tasarimkonseyi.gov.tr/konsey/uploads/dosya/strateji.pdf, 12.03.2017

[6] Türk Tasarım Danışma Konseyi, a.g.e,s.30-31, http://www.tasarimkonseyi.gov.tr/konsey/uploads/dosya/strateji.pdf, 12.03.2017

- **Mesleki Örgütlenme Dernek ve Kuruluşları (**1954 yılı Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği (TMMOB), Endüstriyel Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (ETMK), Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (GMK) ve (2006) Moda Tasarımcıları Derneği (MTD) gibi)**;**
- **Tasarıma Yönelik Destekler (**Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı, Ekonomi Bakanlığı ve KOSGEB)**;**
- **Tasarım Yarışmaları, Etkinlikler ve Süreli Yayınlar (**29 Haziran Dünya Endüstriyel Tasarım Günü;2016 yılında 20'ncisi düzenlenen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü tarafından Grafist İstanbul Uluslararası Grafik Tasarım Günleri; İstanbul Tasarım Bienali kentsel tasarım, mimarlık, içmimarlık, endüstriyel tasarım, grafik tasarım, moda ve tekstil tasarımı ve yeni medya tasarımı gibi başlıca tasarım mesleklerini ve bu mesleklerle ilişkili tüm yaratıcı alanları kapsayan, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından iki yılda bir gerçekleştirilen ve tasarımın üretime, ekonomik kalkınmaya, toplumsal gelişime, kültürel etkileşime ve bireylerin yaşam kalitesine olumlu etkisini vurgulamayı hedefler.
- **Süreli yayınlarsa;** Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi, İçmimar TMMOB İçmimarlar Odasının resmi yayın organıdır, Seramik Türkiye Dergisi gibi [7]**.**

Günümüz tekstil sektöründe tasarımcılarından istenen alt yapının doğru oluşturulması için Türkiye'de verilen moda ve tekstil tasarımı eğitimleri titizlikle incelenmeli, görsel sanatlar eğitimine ne derecede yer ayrıldığı tespit edilip, yeterliliği sorgulanmalıdır.

SONUÇ

Eğitim, toplumların ve ulusların, sosyal ve ekonomik açıdan kalkınmasını sağlar. Çağımızdaki teknolojik gelişmelere paralel olarak bireylerin ve toplumların bilgiye olan gereksiniminin arttığı görülmektedir. Türkiye'de son zamanlarda artan nitelikli eğitim talebini karşılamak ve geleceğin şartlarına uygun bireyler yetiştirmek hem, şimdiki Türk Eğitim Sisteminin hem de, sivil toplum kuruluşlarının görevleri arasındadır. Yaşam boyu sanat eğitimi, sadece örgün eğitimle değil aynı zamanda sergiler, müzeler, kitap, dergi, yayın ve her türlü görsel-işitsel iletişim araçları ile desteklenmesi gerekmektedir. Çok yönlü eğitim gereksinimi olan İnsanın eğitimine yön veren ve bileşenlerinden biri olan sanat eğitimidir. Sanat eğitimi bilim, teknik, felsefe ve estetik alan eğitimleriyle birlikte bireysel ve toplumsal eğitimin en vazgeçilmezlerinden biridir. Ülkemizde tasarım alanında meydana gelebilecek sorunlardan birinin üretim-tasarım/tasarımcı bağlamında yoğunlaşacağı öngörülmektedir. Eğitim alanındaki zayıflıklarda ise ülkemizde yeterince eğitimci olmamasından kaynaklanan eksikliktir. Bunun yanında, tasarım eğitiminde niteliğin düşmesi, fazla bölüm açma talebi eğitim/öğretimde eşdeğer olmayan bir yaklaşım meydana getirmekte ve eğitim politikalarındaki yanlış stratejiler niteliksiz tasarımcı yetişmesine sebep olmaktadır. Tasarım teşviklerinin bilinirliğinin az olması, destek kapsamlarındaki iyileştirme gereklilikleri ve bunun yanı sıra mevcut Ar-Ge ve ürün

[7] Türk Tasarım Danışma Konseyi, " Tasarım Strateji Belgesi ve Eylem Planı (Taslak)",2017-2019,s.21-26,http://www.tasarimkonseyi.gov.tr/konsey/uploads/dosya/strateji.pdf, 12.03.2017

geliştirme desteklerinde tasarımcının bulunmayışı bu alandaki yaşanan olumsuz akımlar arasında değerlendirilmiştir. Bunlardan ön plana çıkan ise tasarımcı ihtiyacının çoğu destek kapsamında yer almayışından dolayı oluşan istihdam eksikliğidir.

KAYNAKÇA

BAŞARAN Burcu, ”Tekstil Ve Moda Tasarımı Öğretim Programında Görsel Sanat Eğitimi”, İdil sanat cilt 2 sayı 3

İTKİB Genel Sekreterliği Hazır Giyim ve Konfeksiyon Arge Şubesi, ”Hazır Giyim ve Konfeksiyon Sektörü İhracat Performans Değerlendirmesi 2017 Ocak Mart, https://www.ihkib.org.tr/fp-icerik/ia/d/2017/04/17/konfeksiyon-performans-raporu-mart-2017-20170417144537085O-8AB3C.pdf, 01,03,2017

TEKEL Ayşe, GÖRÜR T. Nilgün, MEMLÜK N. Oya, GÜRER Nilüfer, KIZILTAŞ A.Ceylan,” Görsel Sanatlara İlişkin Kişisel İlgi Ve Deneyimlerin Temel Tasarım Eğitimine Yansıması “Sanat ve Tasarım Dergisi,sayı.17 2016- Haziran, DOI: http://dx.doi.org/10.18603/std.77238

Türk Tasarım Danışma Konseyi, “ Tasarım Strateji Belgesi ve Eylem Planı (Taslak)”,2017-2019, http://www.tasarimkonseyi.gov.tr/konsey/uploads/dosya/strateji.pdf, 12.03.2017

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

2. OTURUM (2. SESSION)-B Salonu (B Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Rana ABDULLAYEVA
Doç. Dr. (Assoc.Prof. Dr.) Seval OKAY ATILGAN

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

HISTORY OF THE EAST IN TABRIZ MINIATURES OF XIV-XVI CENTURIES

(TABRİZ'DE ORTAÇAĞA DOĞU TARİHİ XIV-XVI YÜZYILLARIN MİNYATÜRLERDE)

AGASELİM Fuad oglu Efendiyev[*]

ABSTRACT

Illustrations of historical chronicles and portraits of dedication to customers of manuscripts represent rich material for the study of the contemporary life of creators of miniatures.

It should be noted that, by choosing this theme, we would like to see the Tabriz miniature as a document illustrating the characters and images, many of the important events of the past, giving an idea of how the Tabriz masters lived, what they believed in and how they understood the world order, creating their works at this time.

The historical genre, which has strategic and ideological significance, in the 15th century, acquires particular importance. These historical chronicles of the 14th-15th centuries and their illustrations are on the threshold of the highest rise of the historical genre in the Tabriz Safavid art of the 16th century. Their rich material gives not only a big picture of historical events and the ruling elite, but also a wide panorama of society and covers almost all segments of the population.

Annals glorifying the great deeds of customers were by far the most popular genre in the literature of the East. Illustrated chronicles in which real events were interspersed with myths and legends, the historical genre took a special place in the creative experiments of artists of the Tabriz kitabkhana.

Keywords: The historical genre, chronicles, Tabriz kitabkhana, descriptions of the life and deeds.

INTRODUCTION

The uniqueness and originality of the Tabriz school of miniature painting sets it apart from other schools of oriental miniature. This is one of the two leading schools of the medieval East, along with Herat, but the existence of the latter is limited only to one century - the 15th century. The evolution and development of the Tabriz school in the 14th-16th centuries covers the whole classic period of the fine arts of a vast region, including Iran, Azerbaijan, Ottoman Turkey, Mogul India and Central Asia. Consequently, the Tabriz school of miniature painting is not only the longest in time, but also the most powerful in the degree of impact on other cultures.

Illustrations of historical chronicles and portraits of dedication to customers of manuscripts represent rich material for the study of the modern life of creators of miniatures. Besides, historical figures are imprinted in the images of characters of classical poetry such as Iskandar, Bahram Gur and other legendary heroes. Thus, we have two lines in art, which allow us to restore the realities of those times.

[*] Philosofy Doctor In Art History, Doktorant of Azerbaijan National Museum of History, Baki.

The large number of Tabriz illustrated manuscripts allows us to single out a set of historical subjects. Their high artistic qualities make it possible to trace the evolution of the historical genre in its entirety, which is the immediate task of this article, and the development of the style of Tabriz miniatures.

It should be noted that, by choosing this theme, we would like to see the Tabriz miniature as a document illustrating, be it in a system of special characters and images, many of the important events of the past, giving an idea of how the Tabriz masters lived, what they believed in and how they understood the world order, creating their works at the terrible time of the Middle Ages, the time of the establishment and destruction of the most powerful empires of the East.

Artists of the Tabriz school in the 14th century not only raised the miniature from illustrations to independent art but also created a language and the basics of composition and developed the colors of works of this genre. The origin and formation of the Tabriz miniature as a historical genre usually dating back to the 14th-16th centuries fell to the breakup of the colossal empire founded by the Mongols. An especially powerful state belonged to the Hulaguids – a family founded by the elder grandson of Genghis Khan, Hulagu.

One of the most talented representatives of the Hulaguid dynasty was Ilkhan Ghazan Khan (1271-1304), a brave military chief and prudent ruler. It was during his rule that in the then outskirts of the capital – Tabriz, the world's first scientific and cultural center, Shamb-i Ghazan, was built. The real inspirer behind the creation of a scientific center near Tabriz was the chief vizier and historian of Ilkhans, Fazlallah Rashid al-Din. It is with his efforts and care that masters were brought together in the kitabkhana (workshop for manuscript production) and conditions for their art was created.

The battle scenes of medieval Tabrizi book painting veer from depictions of the up-to-date military methods used by the Mongols to pictures of the heroic single combats described in the Shahnama. Firdowsi's text recounts the sonorous challenge and counter-challenges which so unfailingly evoke the atmosphere of a medieval tourney.

When Ilkhanid painters tackled a battle scene they betrayed the traumatic impact which the Mongol invasions had had on the Islamic countries. The Muslims had been quite unprepared for the novel methods of siege warfare which the Mongols, fresh from Chinese tutelage, had employed. Battering rams, catapults, distractions of irrigation systems, and, perhaps worst of all, the sight of their own compatriots being herded into the front line by the Mongols - all contributed to the speedy fall of one city after another. The Rashid ad-Din codices illustrate many of these instruments of war. This technical expertise was backed up by a fearsome discipline which may be reflected in some of the massed cavalry charges depicted in 14th century painting. The Mongol army was arranged on the net decimal system and the chain of command was crystal clear. Cowardice was punished by death.

“Not surprisingly, memories of the reign of terror which the Mongol military machine had inflicted on Near East grew less keen as the. 14th century advanced. A strong sense of discipline pervades many battle scenes of Shiraz and Herat painting from the 1420's onwards, but these pictures have lost the immediacy of the early 14th century Tabriz school. By the Safavid period it was common to depict a battle as a melee.

Major changes can also be detected in types of costume and armour in this period of some two hundred years. In early 14th century manuscripts the Mongol cavalry are shown wearing leather armour in overlapping folds; their horses were similarly accoutred. This same armour then appears on soldiers in battles which took place before the Mongol invasion; this miniature (Sabuktegin's sons), however, shows a war elephant, which was a standard feature of the Ghaznavid armies but was never used by the Mongols).

In Safavid battle scenes the figures unaccountably wear much less armor and despite the gory action a certain blitheness, perhaps the result of the tiny gesticulating figures and bright colours, pervades the field of War." (1, p. 60-61.)

The most important stage in the history of Tabriz miniatures are illustrations of the historical work "Jami al-Tawarikh" ("Universal History"). Their significance is much greater than the strict frames of the history of miniatures. This monument concentrates a large range of issues, and as if in focus, reflects the entire variegated panorama of Tabriz political and cultural life in the 14th century.

The volume of Jami at- Tawarikh (Compendium of Histories") and its companion in the collection of the N.D. Khalili together comprise the major surviving monument of early Tabrizi painting. Both are incomplete portions of the Jami' al-Tawarikh ("Compendium of Chronicles" or, more loosely, "World History") written by the Ilkhani vizier Rashid al-Din. The world-wide scope of the text is symptomatic of the Ilkhani outlook. Both codices were illustrated in Tabriz, which in the early decades of the 14th century was one of the great metropoles of Asia. Here thronged Chinese scholars and Italian merchants, Byzantines and Arabs, Uighurs and Indians. This cosmopolitan setting helps to explain the Byzantine, Far Eastern and other foreign elements in these paintings.

The painting "Fighting between the sons of Sebuktigin" (Tabriz, 706/1306-7, Edinburgh, University Library, Or. Ms. 20, f.119a) depicts the succession struggle between Mahmud and Isma'il, the sons of the Turkish general Sebuktigin who founded the Ghaznavid dynasty in the late 10th century. The use of Mongol armor, pennants, accoutrements, ponies and ethnic types is something of an anachronism in a battle which occurred c, 997 A.D. But the artist does show an accurate historical sense in depicting elephants, for while the Mongols do not seem to have used elephants, the Ghaznavids maintained them in elephant parks in Central and Western Asia. Mahmud must have learned much of the military uses of elephants in his seventeen campaigns in India. It seems likely, however, that the artist had no first-hand knowledge of that animal, as its reduced size, hirsute hide, corrugated trunk and blunted paws reveal. Even worse travesties of the elephant are known in Islamic art.

"In them, the movement often goes beyond the composition and is broken by the frame. Although these clouds are of secondary importance, their artistic effect is strong enough.

Serpentine dust clouds swirl around this terrifyingly alien beast and are a clear signal of Chinese influence. So too is the convention whereby the opposing cavalry squads are cut off by the margin, a technique which presumably derives from a manuscript in roll form. The device lends a fierce immediacy to the action. Sharp opposing diagonals of lances and banners conjure up the cut and thrust of battle" (2, pp. 61-62.).

The miniature on folio 165v of the "Jami al-Tawarikh" ("Universal History") (Istanbul, Topkapi, H.1653). depicts the battle of Badr of the Prophet Muhammad, in which the Muslim army attacks a Meccan caravan and defeats the Quraisites. The picture represents two army groups cut off by the frame at either end, indicating an open composition. The movement in the picture extends from one motif to the other. Greater space is given to the victorious army, represented with fewer figures. Since there is little space for the figures of the escaping army, they are squeezed between the frame and the last figure of the pursuing army.

"The cloudy background is a device to convey the dynamism of the battle. Although the clouds have a decorative character as they turn into spirals, the repetition of the curves of the clouds in the horses' legs creates a vital movement. A head, an arm, and a broken lance on the ground and the distorted body of the escaping horseman indicate the horror of the battle. The remarkable point of this representation is that the miniaturist seems to be familiar with the atmosphere of battle and wants to visualize it with pictorial devices he knows. The main characteristics of a battle are horror and dynamism, so the artist tries to bring them out by intensifying the movement and distorting his figures.

In these battle scenes as in the throne scenes the miniaturist follows a pattern for his composition. This pattern is an open composition with dynamic movement extending throughout the picture and going beyond the frame. The axis is usually shifted to one side giving the impression that the event continues beyond the picture" (3, pp.123-124).

The two battles scenes, "Battle of the Pandavas and Kauravas" and "Ravana, King of Lanka, lying dead", owe little, if anything, to Indian tradition, but resemble the Ghaznavid battles in the earlier section (4, pp.73-740).

Annals glorifying the great deeds of customers were by far the most popular genre in the literature of the East. Moreover, along with descriptions of the life and deeds of specific individuals as in the case of the Timurid "Zafarnama" ("Book of Victories") or "Timurnama" ("Book of Timur"), or in the 16th century with Ottoman "Selimname" ("Book of Selim"), "Suleymanname" ("Book of Suleyman"), with Mughal "Baburnama" ("Book of Babur") and "Akbarnama" ("Book of Akbar"), it gives origin to really large-scale works like "Jami al-Tawarikh" ("Universal History") created in Tabriz in the early 14th century. With these illustrated chronicles in which real events were interspersed with myths and legends, the historical genre took a special place in the creative experiments of artists of the Tabriz kitabkhana. The impact of the Rashidiyyah style is also apparent in new manuscripts of Rashid al-Din's history prepared for the Timurid court in Herat, such as the copy of the Tarikh-i Guzideh made there circa 1425.

The main strands of miniature painting, like in the 14th century, existed in Tabriz in 1500, the capital of South Azerbaijan, which now belonged to the Safavids and had become a metropolitan city and the center of the enormous Safavid Empire. These main strands include the rich and fantastic Turkoman court style in Tabriz and the academic style of Herat.

The Safavid state was created by the Azerbaijani feudal elite, primarily by the Azerbaijani tribal nobility – emirs in order to serve their class interests. Therefore, it is the Azerbaijani nobility that became the dominant force in the newly formed state the main function of which was to strengthen and expand the power

of Qizilbash emirs over their own tribesmen and the population of the regions they had conquered.

The battle theme in the Safavid period developed within the framework of the work of the Shah's library in Tabriz, Qazvin and Isfahan. For us, of particular interest is the richly illuminated manuscript: the biography of Shah Ismail "Alam-arai Shah Ismail Safavi" of the early 17th century (London, British Library, Or 3248, f.53). The manuscript of the early 17th century contains one diptych and 19 miniatures authored by artist Muin Musavvir.

“Ismail entered Tabriz immediately after the Battle of Sharur, which took place in early 907 hijrah (mid-1501). Chroniclers indicate that Ismail spent the winter of 907 hijrah (late 1501 - early 1502) in Tabriz. On this basis, one could argue that the Qizilbashes took Tabriz in the fall of the same year 1501. Immediately after the Sharur victory, Ismail solemnly entered Tabriz and was crowned for the Shah's throne” (5, p. 205.).

After his defeat at Chaldiran in 1514, Shah Ismail resorted to other traditional manifestations of kingship to buttress the legitimacy of his rule, including the establishment in Tabriz of a royal library-workshop for the production of illustrated manuscripts. Although his turbulent early years did not allow for the kind of training in calligraphy or painting that some Timurid and Aq-Qoyunlu princes received, Ismail must have witnessed the patronage of other rulers, for whom the profusely illustrated Shahnameh and Khamseh manuscripts were prepared. Ismail, however, did take a keen interest in the proper education of his sons, and according to the chronicler Budaq-e Qazvini, when the young Tahmasib displayed a talent "for illustration, painting, and calligraphy, painters were brought from distant places, including master Behzad who came from Herat. Budaq also noted that the painter Soltan-Mohammad had already opened the royal library-atelier (kitabkhana) and Shah Tahmasib was already his pupil.

It should be noted that the Turkic Qizilbash ruling elite, which the young shah inherited from his father, was not going to let the power out of their hands, and so pretty soon after Tahmasib ascended the throne, his mentor Qazi Jahan was removed from the capital. Only ten years later, did the matured Shah gain strength and return Qazi Jahan to the court, making him a vizier. It is possible that the manuscript designed for this statesman was simply not completed due to his fall from grace, and the three incomplete miniatures were made after his return to the political arena.

Work on the manuscript could have started in Ismail's lifetime.

We can find the confirmation of the last assumption in the double miniature at the beginning of the manuscript. Its plot is usually defined as "An Audience with the Ruler". “These miniatures often depict a real living ruler, but the middle-aged man sitting under the awning cannot be Tahmasib. With his features (highly raised and arched eyebrows, bushy beard and mustache, a turban with a plume and brush) he is more like a semi-historical semi-legendary hero Iskander, to whom Tabriz artists often likened Ismail I for various reasons. It is more likely that Shah Ismail is depicted on the throne, and the boy standing behind the throne is Prince Tahmasib. Before the throne, it is quite possible, we see Qazi Jahan to whom Ismail entrusts his son and to whom Tahmasib dedicated his work. The plot of this miniature is identified as the Court of Qazi Jahan, taking into account the scene on the left side of the diptych. It seems to us that the diptych really shows a trial, but

not that of Qazi Jahan but that of Shah Ismail, which took place in reality and reflected any real political events" (6, p.70).

The historical genre, which has strategic and ideological significance, in the 15th century, acquires particular importance. This initiative is immediately picked up by other schools of miniature and becomes one of the leading ones.

REFERENCES

1. Hillenbrand R. Imperial Images in Persian Painting. A Scottish Arts Council Exhibition. Edinburg, 1977, p.60.
2. Hillenbrand R. Imperial Images in Persian Painting. A Scottish Arts Council Exhibition. Edinburg, 1977, p.61 – 62.
3. Inal G. Artistic relationship between the Far & Near East as reflected in the miniatures of the Jami at-Tawarikh. – Sanat Tarihi Yilligi, 1975, n. ½ , pp. 108-143, pp.123-124.
4. Sh. B. Blair. A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. XXVII, ed. Julian Raby. The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1995, pp, 73-74.
5. Эфендиев О.А. Азербайджанское государство Сефевидов в XVI веке. Баку, 1981, p. 205.
6. O. V. Vasilyeva. The thread of pearls. The Iranian book art of the 14th-17th centuries in the collection of the Russian National Library. St. Petersburg, 2008, p.70.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE KISSA ANLATMA VE HAKÎM SÜLEYMÂN ATA'NIN KISSALARI[1]

Mustafa SEVER*

ABSTRACT

A "kıssa" aims to make people live at its time by informing them correctly about the forgotten events that took place in the past to make them learn a lesson from those events. Although storytelling happens in it, a kıssa is not the same as a "story". The difference of kıssa from a story or a mesel (parable) is that the event in a kıssa must be real, true-life and historically correct whereas in a story or a mesel, the told event does not have to be real or true-life; it only needs to be probable to happen. In other words, the storyteller is building a fiction in a fictitious world with fictitious events, time, place and characters. This fictional story or mesel is not a real, true-life event, it is the fictitious reality of the storyteller.

The kıssa in the Qur'an can be seen as a means of achieving its essential objective. The Qur'an is a book of sacred invitation and declaration before anything else. A kıssa is a medium to announce this invitation and help them accept it. Because a kıssa is told under a certain objective, it naturally had to be shaped in such aesthetics which can have impact on human soul. The purpose of this is to immerse the reader or the listener into the world of the event happened in the past, reanimate the event and therefore embody the invitation and declaration.

The main objective of telling hikmets and kıssas was to show the right path to the people by spreading the belief and tradition of Islam in an Islamic spirit and emotion. In this respect, the kıssas in Hakim Suleyman Ata's Book of Baqirghan were used to convey the Islamic message, to show how the person that Islam envisages should have her/his relations with the rest of the society, to inform the people about these and mobilize them on this purpose. In the Book of Baqirghan, there are many kıssas of Hakim Suleyman Ata and they are written and structured in verses.

Key words: Kıssa, Qur'an, declaration, Book of Baqirghan, Hakim Suleyman Ata

GİRİŞ

Asıl adı Süleymân olan Hakîm Ata, Harizm'de doğmuş, 1186 yılında (Hicrî 582) Bakırgan'da vefât etmiştir. Hakîm Ata, yerleştiği yer olan Bakırgan'dan dolayı Bağırgânî/Bakırganî olarak da anılmıştır. Hoca Ahmed Yesevî'nin müridlerinden olup aynı zamanda onun üçüncü ve Türkler arasında en tanınmış halîfesidir. Harizm'de ikamet eden Hakîm Ata, çevresindeki halkı irşâd ile uğraşan bir mutasavvıftır. Hakîm Ata, Ahmed Yesevî'nin diğer halifelerinden önce vefât ettiyse de yine epeyce bir süre irşâd mesnedinde kalır ve tarikata mensup müridlerin büyük bir kısmı etrafına toplanır. Zevcesi an'aneye göre hükümdar Bugra Han'ın kızı Anber'dir. Anber'den Muhammed, Asgar ve Hubbî adlarında üç oğlu olmuştur.

[1] Bu çalışmamız, "*Hakîm Süleymân Ata-Hikmetler ve Kıssalar, Kurgan Edebiyat Yay. (2b), Ankara 2011*" künyeli kitabımızdan istifade edilerek hazırlanmıştır.

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

Hakîm Ata'nın hakkındaki bilgiler, çeşitli menkıbelere dayanmaktadır. Halk kültürünün en önemli özellikleri, söze dayanması, halkın var olan gerçekleri kendi inanış ve değerleri yönünde eklemeler yaparak genişletmesi, insan zihninde canlılığını koruyacak somutluğa dönüştürmesidir. Hakîm Süleymân Ata'nın menkıbevi hayatı da var olan gerçeklik çevresinde genişletilip olağanüstülüklerle bezenmiştir. Olanın ötesinde ideal olana olan özlemle genişletilen bu tür kişilerin menkıbevi hayatları da halk kültürünün aktarımı açısından önemlidir. İslâmiyet'in Türk boylarınca kabulü sürecinde kendilerini halka İslâmiyet'i anlatmak ve benimsetmek görevi ile yükümlü gören Yesevî dervişleri, Türk topluluklarının âşina oldukları ozanlara benziyor ve onların tavırlarıyla hareket ediyorlardı. F. Köprülü'nün de belirttiği gibi (1991:19) halkın ata, bab/baba adını verdiği bu dervişler, İslâmiyet'in benimsetilmesi yönünde Allah rızâsı için halka ilâhîler, hikmetler söylüyor, başta Kur'ân'da geçen kıssalar olmak üzere İslâmiyet'in yayılması sürecinde İslâmiyet ve İslâmiyet öncesi yaşanmış olayların hikâye edilmesi sonucu oluşan kıssaları, onların anlayacağı bir dil ve üslûpla anlatıyorlardı.

Kıssaların anlatılmasının esas amacı, halka İslâmî bir şevk ve heyecanla İslâm akîdelerini ve an'anelerini yayarak onları irşâd etmekti. Bu açıdan bakıldığında Bakırgan Kitabı'nda Hakîm Süleymân Ata'nın kıssaları, İslâmî mesajların, İslamîyet'in öngördüğü insanın, toplumsal yaşamdaki ilişkilerin nasıl olması gerektiğini bildirmede, halkı bu anlamda bilgilendirme ve harekete sevk etmede bir araç olarak kullanılmıştır. Bakırgan Kitabı'nda Hakîm Süleymân Ata adına bağlanan birçok kıssa vardır ve manzum olarak yapılandırılmışlardır.

Kıssa ve Hakîm Süleymân Ata'nın Kıssaları

Arapça "kass" kökünden gelen "kasas", bir kimsenin izini sürmek, ardınca gitmek; bir kimseye ve bir şeye ait hâdiselerin adım adım izlenerek noktası noktasına anlatılması, hikâye edilmesi ve bu nitelikteki hikâyeyi belirtmede kullanılır. Kur'ân'da daha çok "peygamberlerin yaşadıkları olaylar" karşılığında kullanılmıştır. Kıssa kelimesi, Kurân'da geçmez. Kur'ân'da hikâye etmek anlamındaki kasas ve aynı kökten türetilmiş kelimeler yanında nebe', enbâ', hadis kelimeleri haber verme, hikâye etme anlamlarında yer almıştır. Sözgelimi Hz. "Âdem'in iki oğlu, Nûh, İbrâhim, Mûsâ ve Firavun, Âd, Semûd kıssalarıyla kıyamet ve gayb (ahret) haberleri için nebe' ve enbâ' kelimeleri kullanılmıştır." (İA/25: 499) Mûsâ, Cünûd, Firavun, Semûd, kıyamet hakkındaki hikâye ve haberler için ise "hadîs" terimi kullanılmıştır. Ayrıca hikâye, destan, kıssa anlamlarında mesel kelimesinin de kullanıldığı görülür; ancak mesel daha çok bir hususu, konuyu varsayılan bir olay ve durum şeklinde örnekleyerek anlatmada kullanılır. Kıssa ise, "geçmişte gerçekleşmiş, fakat unutulmuş olayları doğru bir biçimde bildirerek ders almaları için insanları o zamanda yaşatmayı amaçlar" (Yıldırım 1994:1) Kıssada her ne kadar bir hikâye etme söz konusu ise de kıssa, hikâye değildir. Kıssanın hikâyeden veya meselden farkı, kıssada anlatılan olayın gerçek, yaşanmış, tarihî doğruluk taşıyan nitelikte olmasıdır; buna karşılık hikâye veya meselde anlatılan olayın özelliği yaşanmış, gerçekleşmiş olması değil; yaşanabilir, gerçekleşebilir olmasıdır. Yani hikâye anlatıcısı itibarî bir âlemde itibarî bir olay, zaman, mekân ve kişiler kullanarak bir kurgu yapmaktadır. Kurgulanan bu hikâye veya mesel, gerçek, yaşanmış bir olay değil, anlatıcının oluşturduğu varsayılan gerçektir.

Kur'ân-ı Kerim'de anlatılan "kıssa, Kur'ân'ın esas hedeflerini gerçekleştirme vesilelerinden biridir. Kur'ân-ı Kerim, her şeyden önce bir dinî davet ve tebliğ kitabıdır. Kıssa da bu daveti duyurma ve tebliği benimsetme araçlarındandır." (Yıldırım 1994:1) Kıssanın bir araç olarak belli amaçlar için anlatılır olması, elbette ki insan ruhunu etkisi altına alacak bir estetikle biçimlendirilmesini gerektirmiştir. Bundaki amaç ise, okuyanı veya dinleyeni geçmişte yaşanan olayın atmosferine sokmak, okuyan ve dinleyene olayı yeniden yaşatmak; dolayısıyla yapılan davetin, tebliğin somutlanmasını, görünür kılınmasını sağlamaktır.

Kıssaların anlatılma nedenlerinden biri de anlatılan olay ve durumlardan insanların ders almasını sağlanmaktır; çünkü insan dinlediği, okuduğu bir kıssada imrenilir, takdir edilir olanlarla şerrinden kaçınılması gerekenleri bir arada görerek kendi düşünüş ve davranışlarına çeki düzen verir. Kur'ân-ı Kerim'de anlatılan kıssalar bu açıdan değerlendirilecek olursa, ilk peygamber Hz. Âdem'den başlayarak son peygamber Hz. Muhammed'e kadar yaşayan bütün peygamberlerin Allah tarafından İslâm'ı tebliğ etmek üzere gönderildikleri, insanlara nelerin hayır nelerin şer olduğunu tebliğ etmede yaşadıkları olayları, ideal insanın nasıl olması gerektiği, gibi bilgilere ulaşılır. Bu bilgiler yaşayan insanın, düşünce ve davranışlarında izleyeceği yönü belirlemesinde yol göstericilik yapacaktır.

Tarihî süreç içinde insan karşılaştığı olay ve durumları değerlendirirken geçmişte yaşanmış olay ve durumlardan yararlanır. Olaylar arasındaki koşutluklardan, benzerliklerden hareket ederek geçmişte insanların nasıl yaşadıkları, hangi olay ve durumlar karşısında nasıl hareket ettiklerini, karşılaşılan müşkilleri nasıl hallettiklerin anlamaya çalışır ve tarihten dersler çıkararak yeni olay ve durumlara karşı tavırlar geliştirir. Eski insanların durumu, karşılaştıkları felaketler, bir neden-sonuç mantığı içinde anlatılarak onlar gibi yaşayan, eylemde bulunan insanların da aynı felaketlere uğrayacakları belirtilir. Kısacası insanlar okudukları veya dinledikleri kıssadan kendilerince bir hisse çıkarır. "Bu bağlamda kıssalarda iyi ve kötünün modelleri ortaya konarak erdemlere ve ahlâkî olgunluğa teşvikle kötülüklerden sakındırma amacı güdülmüştür. Bu teşbih ve caydırmalar teşbih, temsil, mecaz, istiare gibi edebî sanatlar ve tasvirlerle somutlaştırılmış resim tabloları halinde gözler önüne serilerek tesirin tonu edebiyat ve sanat boyutuyla da desteklenmiştir." (İA/25: 499)

Eski Türk kültüründe, bilindiği üzere, toplumu derinden etkileyen olayları manzum şekilde hikâye ederek kopuz eşliğinde anlatan ozanlar vardır. Bu ozanlar mevsime göre yaylak ve kışlak arasında yer değiştiren Türk boyları arasında gezen sanatçılardır. Dede Korkut Oğuznâmeleri'nde "*Kolça kopuz götürüp ilden ile bigden bige ozan gezer, er nâmerdin, er nakesin ozan bilür.*" (Ergin 1989:75) sözleriyle bu gerçeğe işaret edilir. Yine, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyunun sonunda "*Dedem Korkut gelüben boy boyladı soy soyladı. Bu boy Deli Dumrul'un olsun, menden sonra alp ozanlar söylesin, alnı açuk cömerd erenler dinlesün didi*" sözleriyle de alp ozanların halk arasında yaşanan olayları, durumları gittikleri yerlerde çalıp ayttıkları gerçeği dile getirilir.

1. Hz. Musa ile Hz. Hızır Kıssası

Kur'ân'da Tâ-hâ sûresinde Hz. Musa'nın Allah'ı vasıtasız olarak işitmesi ve Allah tarafından peygamber olarak seçilmesi anlatılır. Bakırgan Kitabı'nda da hem bu gerçek hem de Hz. Musa'nın Hz. Hızır'la karşılaşması anlatılır. Hz. Musa,

Allah'a âşık olarak O'nu görmeyi diler; ancak Allah bu isteğe "*Sen beni göremeyeceksin*" mealinde "*Len terânî*" şeklinde cevap verir. Allah burada Hz. Musa'ya peygamberlik ve Tevrat ilmini verir. Bu ilimle gururlanan Hz. Musa, gönlünden "*Benim gibi bir âlim daha var mı?*" diye geçirdiği esnada "*Senden daha âlim var*" diye bir âyet gelir. Bunun üzerine Hz. Musa, o âlimi aramak üzere yola çıkar ve Hz. Hızır'la karşılaşır. Hz. Hızır, Hz. Musa'ya "*Allah, peygamberlik ilmini sana verdi, ledün ilmini de bana verdi*" der. Hz. Hızır'la arkadaşlık eden Hz. Musa, iradesini Hz. Hızır'a vererek O'na mürit olur. Birlikte yolculukları sırasında Hz. Hızır'ın, Hz. Musa'ya garip gelecek birçok davranışı olur. Hz. Hızır "*Hangi yola gidersem karşı durmayacaksın, söylediğimden başkasını da yapmayacaksın*" diye Hz. Musa'yla anlaşır. Kısa bu şekilde biter ancak, bu konudaki rivayetlere göre Hızır "*Artık benimle bu yolculuğa dayanamayacaksın*" diyerek Hz. Musa'dan ayrılır.

Kıssada, bir peygamber dahi olsa, insanın gurura kapılmaması gerektiği işaret edilir. Zira, Allah kadîr bir varlık olarak her şeyin sahibidir ve "el-âlim" sıfatıyla da her şeyi en ince ayrıntısına kadar bilen, ilmi ebedî ve ezelî olan varlıktır. Diğer yandan her hâlin, durumun bir dış bir de içyapısı vardır. İnsan, her gördüğü, yaşadığı olayı düşünmeli, sabırla sonucunu beklemelidir.

2. İbrahim Kıssası

Bu kıssada Hakîm Ata, şeyhi Ahmed Yesevî'nin oğlu İbrahim'in öldürülmesini konu eder. Kıssada, Bakara suresinde anlatılan ve Hz. Musa'nın Allah'ın çağrısına uyarak Tur dağına gidip orada 40 gün kaldığı sırada Sâmirî adlı kişinin İsrailoğullarını kandırarak onları doğru yoldan çıkardığı ve altından yapılmış bir buzağıya tapındırdığı hadise telmih edilerek İbrahim'i öldürenlerin de tıpkı Sâmirî'ye kanan İsrailoğulları gibi sapıklık içinde oldukları anlatılır. Ahmed Yesevî'nin çok sevdiği ve babasının adını koyduğu İbrahim'i aklı şaşan, sapıtan bir güruh başını keserek öldürür. Ahmed Yesevî'nin ermiş olsa yaptıklarını bileceğini, kendileriyle kavga ederek kendilerini rezil edeceğini düşünen sapıklar, Ahmed Yesevî'nin her şeyin Allah'tan geleceğine olan inançla kendilerine karşı bir tepkide bulunmamasını anlayamazlar. Ancak, olayın vuku' bulmasından üç gün sora Allah tarafından cezalandırılırlar. Kıssanın mesajı, Hakîm Ata'nın dilinden şöyle verilir:

Üç kün ötmey Süpri halknı demi çıktı/Üç gün geçmeden Sâmirî halkının zamanı geldi

Bir pâresin kolab kilib yirge soktı/Bir bölüğünü önüne katıp getirerek yere soktu

Ba'zılarnı yürek bagrı irib aktı/Bazılarının yüreği bağrı eriyip aktı

Kahrı katıg korkub turung dostlarım a/Allah'ın katı gazabından korkun dostlarım ha!

(37/29)

3. Mi'râcnâme

Mi'racnâme, Hz. Muhammed'in Allah'ın huzuruna yaptığı yolculuğu anlatan kıssalara verilen addır. İsrâ, sözlükte gece vakti yapılan yolculuk; mi'rac ise, urûc kökünden gelen yükseğe çıkmak veya yukarılara çıkmakta kullanılan merdiven benzeri bir araç anlamına gelir. İslâmî terimler olarak İsrâ ve Mi'rac, Hz. Peygamber'in Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksâ'ya, oradan da Sidretü'l-Müntehâ'ya ve Allah'ın huzuruna kadar devam eden bin bir hikmet ve sırlarla dolu olan yolculuğunun adıdır. Mi'raç hakkında Kur'an-ı Kerim'de şöyle bilgi

verilmektedir: “Kutlu Muhammed’i bir gece Mescid-i Harâm’dan, kendisine bir kısım âyetlerimizi göstermek için, çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksa’ya götüren Allah’ın şânı yücedir.” (İsrâ/1)

Gerek Kur’ân’da gerekse bu konudaki hadislerde hakkında bilgi verilen bu yolculuk, pek çok şair ve edibe konu olmuştur. Hakîm Süleymân Ata da bu konuyu kendi duyuş ve dile getiriş özellikleriyle işlemiştir. Onun kıssası Hz. Peygamber ve O’nun maruz kaldığı hakaretlerin anlatımıyla başlar: Kudret sahibi Allah, insanlara bir armağan olarak kendi nurundan yarattığı ve “Sevgili” diye ad koyduğu Hz. Muhammed Mustafa’yı göndermiştir. Hakîm Ata, O’na ümmet olmaktan büyük gurur ve sevinç duyar; çünkü her kim, O’nun ümmeti olmuşsa, o kişi cennete girecektir. Kim ki Hz. Muhammed’e ümmet olamadıysa ebediyen cehennem içinde kalacaktır. Peygamber’in yatsı namazını kılıp mescitten çıktığı sırada Ebu Cehil kapıda belirip “Dinimizi şaşırttın, insanları caydırdın, büyücü Muhammed” diye O’na hakaretlerde bulunur. Peygamber bu sözlere üzülerek Ümmühan’ın evine gelir. Seccadesini sererek arz namazı kılar ve yatağına yatar; gönlü uyanık, bedeni uykudadır. Allah, Cebrail’e cennetten Burak’ı almasını ve “Habibim” dediği Hz. Muhammed’e varmasını buyurur. Cebrail, aldığı buyrukla Hz. Peygamber’e gelerek Allah’ın selâmını iletir. Cebrail Burak’ın dizginini, Mikail üzengiyi tutar. İsrafil de yardım eder ve Hz. Peygamber’i Burak’a bindirirler. Sağında Cebrail, solunda Mikail, önünde İsrafil ve arkasında da Azrail olarak yola çıkılır; yedi kapıdan geçilir. Hz. Peygamber yolda birçok sırra vakıf olur, merak ettiklerini öğrenir ve Mescid-i Aksa’ya gelinir. Burada gelmiş geçmiş bütün peygamberler, evliyâlar hazırdır. Hz. Peygamber onlarla selamlaşır ve onlara imamlık ederek namaz kıldırır, dua eder; bütün peygamberler de “Amin” derler. Hz. Muhammed, mescidin eşiğine gelir, önüne nurdan bir merdiven kurulur. Cebrail’in kılavuzluğunda yolculuk başlar ve sırasıyla göğün katlarına ulaşılır. Hz. Muhammed, göğün dördüncü katında Hz. İsâ ile, beşinci katında da Hz. Musa ile görüşür. Dokuzuncu gök katından geçip Sidre makamına, oradan da Ufuk makamına varır. Cebrail buradan öteye geçmesine izin olmadığını, geçerse kanatlarının yanacağını söyler. Allah katından Refref adı verilen bir minder iner. Hz. Peygamber bu mindere binerek sayısız perdelerden geçer ve insan için tanımlanamaz bir âleme, mekânsızlığa ulaşır. Mi’âc’ın bundan sonraki aşamaları Kur’ân’da şöyle anlatılır: “Allah o anda kuluna vahy edeceğini etti. Muhammed'in gözünün gördüğünü gönlü yalanlamadı. Ey inkarcılar onun gördüğü şey hakkında kendisi ile tartışır mısınız? Andolsun ki Muhammed Cebrâil'i sınırın sonunda (Sidretü'l-Müntehâ'da) başka bir inişinde de görmüştür. Orada Me'vâ cenneti vardır. Sidre'yi bürüyen bürüyordu. Muhammed'in gözü oradan ne kaydı ne de onu aştı. And olsun ki Rabbinin varlığının büyük delillerini gördü.”(Necm/10-18) Hakîm Ata, mi’râcnâmesinde Allah’ın Hz. Peygamber’e “Dost dostuna gelir de boş gelmez, ne getirdin?” diye sorduğunu, Hz. Peygamber’in de

“Tört nemerse kiltürdim
Yokdur sening gencinde
Cürm, hâcet, yoksızlık
Törtinçi yazık” tidi ya

Ong kolımda niyâzım
Sol kolımda hâcetim
‘Ümmetlerim günahın

Kiçrü birgil" tidi ya
(58/80-81)

Cevabını verdiğini belirtir. Allah, Hz. Peygamber'e bu anın dilek vakti olduğunu ve ne dilerse kabul olacağını, yeri göğü yaratmasındaki sebebin Hz. Muhammed olduğunu söyler. Buradan sonrasında dönüş başlar. Hz. Peygamber bir çok sırra mazhar olur, cenneti ve cehennemi, kendi babasını ve anasını görür ve evine gelir; odasına geçer. Yattığı yatak henüz sıcaktır. Sabah olur, Hz. Peygamber mescide gider. Ashabına olanı biteni anlatır. Hepsi de inanıp imân ederler. İnanmayan münafıkların yüzleri kara olur. Hakîm Süleyman Ata, kıssanın sonunda "Peygamber'in mi'râcını işit ve imânını tazele" diye öğüt verir ve kendisinin bu kıssayı dostlarına bir yâdigâr olarak bıraktığını söyler.

4. Hz. İsmail Kıssası

Kur'ân-ı Kerim'de, Hz. İsmail'den pek çok surede (Bakara, Âl-i İmrân, Nisâ, Saffât) söz edilir. Özellikle de Saffât suresinde O'nun nasıl bir teslimiyet içerisinde kurban olmaya rıza gösterdiğinden bahsedilir: "Rabbim, bana iyilerden olacak bir çocuk ver" diye yalvardı. Biz de ona yumuşak huylu bir oğlan müjdeledik. Çocuk kendisinin yanı sıra yürümeye başlayınca 'Ey oğulcuğum, doğrusu ben uykuda iken seni boğazlayacağımı görüyorum, bir düşün ne dersin?' dedi. 'Ey babacığım, ne ile emrolundunsa yap. Allah dilerse, sabredenlerden olduğumu göreceksin' dedi." (Saffât/100-102)

Hakîm Süleymân Ata, Hz. İbrahim'in ve Hz. İsmail'in Allah'ın bu denemesi ("Doğrusu bu apaçık bir deneme idi" Saffât/106) karşısındaki teslimiyetlerini sade, akıcı bir dil ile anlatmıştır. İsmail Kıssası dünyanın geçiciliğinin vurgulanmasıyla başlar. Hakîm Süleymân Ata, Allah'ı dileyen kimsenin dünya zevkleriyle ömrünü geçirmeyeceğini, bu dünyanın kimseye kalmadığını, geçici olduğunu, önemli olanın er kişinin vazifelerini yerine getirmesi olduğunu belirtir. Bundan sonra kıssa şöyle devam eder: Allah, Hz. Halil İbrahim'den kurban ister. Hz. İbrahim develer kurban eder; ancak Allah, Cebrail'i göndererek "Bir gönül içine iki sevgilinin sığmayacağını" bildirir. Bunun üzerine Hz. İbrahim evine gelir, sırrını gerek hanımı Hacer'den gerekse Hz. İsmail'den saklar. Hacer'e İsmail'i yıkamasını, gözlerine sürme çekmesini, İsmail'i bir dostuna götüreceğini söyler. Hacer, İsmail'i hazırlarken Hz. İbrahim de bıçak, ip, bıçağı bilemek için elmas tedarik eder. Hz. İsmail hazır olunca, babası elinden tutarak evden çıkar. Mekke'den çıkarak kıra doğru yürürler. Bu arada Şeytan, Hz. İsmail'e gelerek babasının onu kesmeye götürdüğünü, öğüdünü dinlemesini, babasıyla gitmemesini söyler; fakat Hz. İsmail'i kandıramaz. Baba oğul bir dağa gelirler. Burada Hz. İbrahim oğluna, Allah'a verdiği sözü, bu söz gereği yerine getirmesi gerekli eylemi anlatarak razılığının olup olmadığını sorar. Hz. İsmail'in cevabı kıssada şu şekilde belirtilir:

"Rızâm budır ki kopgıl
Hak'nıng fermânın tutgıl
Manga rahîm kılmagıl
Bolma 'asî" tidi ya
(59/27)

Hz. İsmail, babasına üç isteğinin olduğunu söyler. Birincisi, canın tatlı olduğunu, bu sebeple deprendiğinde kanının sıçrayacağını, asî olmaktan korktuğu için elinin, ayağının bağlanmasıdır. İkinci isteği, yüzünün yere konması ve babasının kendisine acımamasıdır. Üçüncü ve son isteği ise, kanlı elbisesinin annesine verilmesi, annesinin Allah'ın hükmünün böyle olduğunu bilmesi ve duada kendisini unutmamasıdır. Bu sözlerden sonra baba oğul birlikte ağlarlar. Hz. İbrahim, oğlunun istediği gibi davranarak onu kurban etmeye girişir. Fakat bıçak bir türlü Hz. İsmail'in boğazını kesmez. Hz. İbrahim sinirlenir ve bıçağı taşa vurur; bıçak, sapına kadar taşa gömülür. Hz. İbrahim, bıçağa "Taşı kesip İsmail'i kesmezsin, benim sözümü tutmazsın, bu ne sırdır?" diye sorar. Bıçak dile gelerek "Sen kes dersin, Allah ise kesme der, ben nasıl keserim" der. O esnada yer gök inler, sayısız melek gelir, Cebrail ise, Allah'ın selamını ileterek bir koç getirir. Hz. İbrahim, bu koçu kurban eder. Kıssa, bu koçun yününden suffîlerin hırka yaptığını, derisinin sofra örtüsü olduğunu, Hz. İsmail'in soyundan ahir zaman peygamberi Hz. Muhammed'in geldiğini ve âlemin O'nunla şereflendiğini, ümmetinin rahata ereceğini söyleyerek biter. Hz. Muhammed'in Hz. İsmail soyundan geldiği bilgisine Kur'ân'da yer verilmiştir. Kur'ân'da bildirildiği üzere İbrâhim ve İsmâil Kâbenin temellerini yükseltiyorlarken şöyle dua ederler: "Rabbimiz, yaptığımızı kabul buyur, şüphesiz ki Sen hem işitir hem bilirsin' dediler. Rabbimiz, ikimizi Sana teslim olanlardan kıl, soyumuzdan da Sana teslim olanlardan bir ümmet yetiştir. Bize ibâdet yollarımızı göster, tevbemizi kabul buyur; çünkü tevbeleri daima kabul eden, merhametli olan ancak Sensin. Rabbimiz, içlerinden sonra Senin âyetlerini okuyan, Kitâb'ı ve hikmeti öğreten, onları her kötülükten arıtan bir peygamber gönder. Doğrusu güçlü ve Hakîm olan ancak Sensin. " (Bakara/127-129) "İsmail a.s.'nin soyundan gelen tek peygamber olması nedeniyle, burada Allah'tan istenilen peygamberin Resulullah olduğu açıktır." (Kuntman 2005: 42)

5. Yarım Elma Kıssası

Yarım Elma Kıssası, 699 yılında Kûfe'de 767'de Bağdat'ta vefât eden İslâm'ın hukuk öğretisini bir sistem haline getiren ve dört sünnî mezhebinden biri olan Hanefîliği kuran Ebu Hanife'nin nasıl bir baba ve annenin çocuğu olduğunu anlatan bir kıssadır. Kıssanın girişinde Allah'ın kudreti, insana verdiği nitelikler ve bu niteliklerle insanın olması gereken amacının ne olduğu, Hz. Muhammed'in âlemi şereflendirmek üzere gönderildiği bilgisi verilir. Sonra, Hz. Adem ve son peygamber Hz. Muhammed'in soyundan Kufe'de doğan Sabit oğlu Numân'ın nasıl bir süreç sonunda dünyaya geldiği anlatılır. Özetlemek gerekirse anlatılan kıssa şöyledir:

Sabit ırmakta abdest alırken su ile birlikte bir elmanın geldiğini görür. Nereden geldiğini, haram olup olmadığını düşünmeden elmanın yarısını yer. Fakat hemen hata ettiğini ve mutlaka elmanın sahibini bulup bedelini ödeyerek helal ettirmesi gerektiğini düşünür. Elmanın yarısı elinde olarak ırmağı takip eder ve yolu bir bahçeye çıkar. Orada karşılaştığı kişiye selam vererek elmayı gösterir ve karşılığını ödeyerek helâlleşmek istediğini belirtir. Bahçe sahibi, gelen delikanlının ibadet ehli biri olduğunu anlayarak onu bırakmak istemediğinden şartını yerine getirirse onu affedeceğini söyler. Şartı, adamın dilsiz, kör, ayağı eli olmayan bir kızı vardır. Sabit'in bu kızla evlenmesini ister. Sabit, evlenirim dese, eli ayağı olmayan, kör ve dilsiz olan bir kızı ne yapsın. Evlenmem dese, ahiret azabı var. "Ahirette çekeceğim azabı, bu dünyada çekeyim." diyerek çaresiz, adamın şartını kabul

eder. Kızın babası ve anası bu karara pek memnun olurlar. Gerekli hazırlıklar yapılır, şenlikler yapılıp Sabit ile kızı nikâhlarlar. Sabit gerdek odasına girer; girmesiyle çıkması bir olur. Dışarıda, Sabit'in bu haline gülerler. Sabit, "Bana söylediğiniz kızınız bu değil, diğer kızınızı getirmişsiniz. Yalancı birinin kızını alamam" der. Kızın babası, "Sözümde yalan yok. Kızımın dili yok dememin sebebi, günah olan söz söylememesidir. Gözü yok dememin sebebi, yabancıyı görmedi, eli ayağı yok dememin sebebi ise, kötü işe yürümedi, kötü iş eylemedi." der. Böylece iş tatlıya bağlanıp Sabit kıza eş olur.

Bu evlilikten bir oğlan olur ve adını Numân koyarlar. Numân altı yaşında mektebe gitmeye başlar. Bu sırada Kufe padişahı bir gün karısına bir şaka yapar ve kadın kocasına "Bu yaptığından dolayı sen cehennemliksin" der. Padişah da eğer kendisi cehennemlikse karısının da kendisinden boş olduğunu söyler. Padişah din adamlarını toplar, onlara "Bu konuda bir rivayet var mı? Üç gün içinde bulmazsanız hepiniz öleceksiniz" der. Bütün âlimler toplanır, kitaplar karıştırılır, hiçbiri bu konuda bir açıklama bulamaz. Numân'ın hocası da bu âlimler arasındadır. Numân, hocasının sıkıntısının sebebini sorar. Hocası önce söylemek istemezse de Numân'ın "Bana söylemezseniz, üç gün oldu, perişan olursunuz" demesi üzerine durumu anlatır. Numân, hocasına kendisini padişaha götürmesini söyler. Hocası diğer âlimlere danışarak Numân'ı padişaha götürmeye karar verirler. Padişahın huzuruna çıkarılan Numân, yaşından beklenilmeyen bir yetkinlikle padişaha (Nâziât suresini okuyup anlamını bildirerek) kendisinin cehennemlik olmadığını, karsının da kendisinden boş olmadığını bildirir. Padişah bunun üzerine Numân'ı "Âzam" ilan eder. Numân'ın annesine varıp "Oğlun âzam oldu" diyerek müjde verirler. Annesi,

Cevâb birdi anası
İşitingler hem tidi
"Menim oglım üç yaşında
Â'zam bolur irdi ya"

"Sudin almanı aldı
Bî-ruhsat anı yidi
Yarım alma şumlıgı
Altı yaşga kaldı ya"
(60/67-68)

biçiminde cevap verir. Kıssa, Allah'ın emirlerine riayet ederek haram ve helâli ayırmanın, elma da olsa başkasının malına, hakkına tecavüz etmenin bağışlanamaz bir günah olduğunu belirterek biter.

6. Kıssa-yı Kûdeknâme (Çocuknâme)

Çocuk Kıssası, Hz. Peygamber'in çocuk sevgisini, kibirden gururdan uzak oluşunu ve alçakgönüllüğünü anlatan bir kıssadır. Kıssa, Hz. Muhammed'i övücü sözlerle başlar. Sonra yaşanan olayın anlatılmasıyla devam eder. Bir bayram sabahı yanında Hz. Ebu Bekir olduğu halde Hz. Peygamber bayram yerine gider. Bir duvar dibinde küçük bir çocuğun ağladığını görür. Yanına varıp çocuğa kim olduğunu, nereden geldiğini sorar. Çocuk, öksüz ve yetim olduğunu, elbisesinin olmadığını, aç olduğunu belirterek "Benim yaşıtım oğlanlar hoş elbiseler içinde

bayramlaşıyor, deveye biniyorlar" der. Hz. Peygamber de "Ben de sana deve olayım, bin sırtıma" diyerek çocuğu sırtına alır ve develer gibi bağırarak koşar. Sahabeler bu durumu görüp şaşırırlar. Ebu Bekir, "Ey peygamber, bu çocuk sırtınıza binmeye layık mıdır?" diye sorar. O da "Evet" der. Hz. Peygamber, ashabının rahatsızlığını gidermek üzere onlara "Dostlar ceviz alıp gelerek beni çocuktan satın alınız" der. Hz. Ebu Bekir gidip ceviz getirerek çocuğa gösterir. Çocuk cevizleri isteyince "Eğer deveni verirsen cevizleri veririm" der. Çocuk, cevizleri almak için Hz. Peygamber'in sırtından iner. Hz. Peygamber burada,

"Yetîm hâlin sorungız
Garîb kolın tutungız"
(61/30)

diyerek öksüz ve yetimlere yardım edilmesini buyurur. Hakim Süleymân Ata, kıssanın sonunda âlemin dürr-i yetîmi Hz. Peygamber'in çocuk tarafından kıymetinin bilinmeyerek altı cevize satıldığını, ancak insanların dünyanın bir ticarethâne olduğunu idrak ederek bu dünyada zarara uğramamak için yaşanan böylesi olaylardan ders almasının gerektiğini öğütler.

7. Hz. Meryem ile Hz. İsa Kıssası

Kur'ân'ın pek çok suresinde (Bakara, Âl-i İmrân, Mâide, Tevbe, Meryem, Enbiyâ, vd.) Hz. İsa ve Hz. Meryem hakkında bilgi verilmiştir. Türk halk kültüründe de Hz. İsa ve annesi Hz. Meryem'e derin bir saygı ve sevgi vardır; Hz. Meryem, Allah'a samimiyetle teslimiyeti, ibadeti, sabrı ile her zaman saygıyla anılmıştır.

Bu kıssada Hz. Meryem'in, oğlu Hz. İsa ile birlikteliği ve Hz. İsa henüz hayattayken gerçekleşen vefatı anlatılmıştır. Kıssa, Mevlâ'nın bir bağışı olarak şairin hatırına gelen kıssayı saklı tutamayacağını belirtmesiyle başlamakta ve Hz. İsa'nın tanıtımıyla devam etmektedir. Kıssaya göre, Hz. İsa, Hz. Meryem'in oğlu ve Allah'ın has kuludur. Hz. İsa, dünyaya değer vermemiş, ahireti düşünmüş, gecesini gündüzünü ibadetle geçirmiş bir peygamberdir. Kıssada daha sonra, Hz. İsa'nın babası olmadan dünyaya gelişi, çeşitli mucizeler gösterdiği, gözsüzü görür hale getirdiği, aksağı yürüttüğü, ölüleri dirilttiği anlatılır. Sonra Hz. Meryem ile Hz. İsa'nın Lübnan dağına vardıkları, burada gündüzleri oruç tuttukları, geceleri ise namaz ve ibadetle meşgul oldukları bilgisi verilir. Bu ibadetler esnasında Allah'ın buyruğu gereği Azrail, Hz. Meryem'e gelir. Hz. Meryem, yalnızdır; Azrail'den kendisine biraz zaman tanımasını, oğlu Hz. İsa'yla helalleştikten sonra canını almasını ister; ancak Azrail, bunun için bir izin olmadığını, bunun Allah'ın emri olduğunu söyler ve çaresiz bu emre itaat eden Hz. Meryem'in canını alır. Hz. İsa, geldiğinde annesinin öldüğünü bilemez, "Herhalde ibadet ederken uyumuş" diye düşünerek getirdiği yiyeceği bir kenara bırakır. O gün tan atıncaya kadar annesinin uyanmasını bekler. Bir süre sonra:

Bir ün kildi hevâdın
Meryem bardı dünyâdın
İtim kaldıng anadın
Âvâz mundak kildi ya

İsâ munı işitdi

Feryâd kılıb yıgledı
Bagrın irge koyuban
Bihûş bolıb yatdı ya
(63/36-37)

Hz. İsa, annesinin ölümüne çok üzülür. Allah'a hitaben "Esirgeyen, bağışlayan Allah'ım, annem vefat etti, ben ne yapayım?" der. Allah, Hz. İsa'ya "Var git İsa ülkene" diye hükmünü bildirir. Hz. İsa bu hüküm üzerine kavminin bulunduğu yere gider. Onlara kendisinin peygamber olduğunu, annesinin öldüğünü söyleyerek onlardan kefenlik bez ister; fakat kendisine kefenlik bez vermezler. Çaresiz ve ümitsizce geri döndüğünde çadırların kurulduğunu, cennetten hurilerin gelip Meryem ana'yı yıkayıp kefenlediklerini görür. Cebrail imamlık eder, yetmiş bin melek Hz. Meryem'in cenaze namazını kılar ve Hz. Meryem'i defnederler. Bu sırada Hz. İsa, "Allah'tan bir ferman gelse de mezar açılsa, annemin yüzünü görsem" diye ağlar. Allah bu dileğe cevap verir, ferman buyurur; mezar açılır, Hz. Meryem dirilir ve oğlu Hz. İsa'ya neden sabır göstermediğini sorarak her şeyin Allah'ın hükmü gereği meydana geldiğini söyler. Kıssa, ârif kişinin yabanda gezdiği gibi, bir elbiseyi nakışla süsler gibi ve inci tanelerini dizer gibi Kul Süleymân'ın sözleri dizdiği, dolayısıyla bu kıssanın dile getirildiği bilgisiyle sona erer.

SONUÇ

Türk kültüründe bir anlatım şekli olarak kıssa, yaşanılan zamandan çok önce yaşanılmış gerçekliklerin, dinleyenlere ders vermek için anlatılması esasına dayanır. "Kıssadan hisse almak" tabiri de bu gerçeğe işaret eder; yani her kıssada verilen bir ders vardır, mesaj vardır. Ozanlık geleneğimizden meddahlık geleneğimize kadar tahkiyeli her türde bu "hisse alma"yı görmek mümkündür Ahmet Yesevî ve O'nun takipçileri, bu takipçilerin en ünlüsü Hakîm Süleymân Ata, kaynağı Kur'ân-ı Kerim ve hadîsler olan hikmet ve kıssaları İslâmiyet'i anlatmak ve benimsetmekte bir araç olarak kullanmışlardır. Kıssada anlatılan olay ve durumlardan insanların ders/hisse çıkararak imrenilir, takdir edilir olanlarla şerrinden kaçınılması gerekenleri bir arada görmesi sağlanmak istenilir. Bu bağlamda kıssalarda iyi ve kötünün modelleri ortaya konarak erdemlere ve ahlâkî olgunluğa teşvikle kötülüklerden sakındırma amacı güdülmüştür" (İA/25: 499).

KAYNAKLAR

ERGİN, Muharrem, 1989, Dede Korkut Kitabı I, TDK Yay., Ankara
İSLÂM ANS, 2002, c. 25, TDV Yay., Ankara
KÖPRÜLÜ, Fuad, 1984, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara
KUNTMAN, Orhan, 2005, Kur'ân Işığında Peygamber Kıssaları, Zembil Yay., Ankara
SEVER, Mustafa, 2011, Hakîm Süleymân Ata-Hikmetler ve Kıssalar, Kurgan Edebiyat Yay. (2b), Ankara
YILDIRIM, Suat, 1994, "Kur'ân-ı Kerim'de Kıssalar", Yeni Ümit, sayı 25, Temmuz-Ağustos-Eylül, s.?

SERZENİŞTEN BENLİK İNŞASINA YOLCULUK: TÜRK EDEBİYATINDA MEKTUP ROMAN VE KADIN YAZARLAR

(A JOURNEY FROM SELF-REPROACH TO CONSTRUCTION OF THE FEMALE SELF: EPISTOLARY NOVEL AND WOMEN WRITERS IN TURKISH LITERATURE)

Sema Zafer SÜMER*

ABSTRACT

All written texts are actually a call, an address, or a letter written to an addressee. Every article, whether a poetry, a story, an essay, or a criticism is a letter that conveys news and greetings from someone who can think and hear to those who can also think and hear. The letters used as a narrative technique in novels and stories are exclusive texts located at the closest distance to the subconscious as a journey of an "inner self" in which there is self-judgment of the person uncovering the hidden emotions or events. The letter that raise special curiosity in the readers' mind reach the readers as a means of confession by being fed and shaped with the stimuli from the subconscious. The purpose of this study, which deals with the relationship between women and the letters in Turkish literature, is to express the details of the depths of the women's soul, their confidentiality and silent screams. The letters used by women writers as a confession and objection in building up memory and personality present readers with different reading methods; on the other hand, they lead us to thinking and questioning. It is our primary duty to listen to these voices echoing through the corridors of the past and rediscover these mighty women writers of Turkish literature.

Key words: Epistolary novel, women writers, Turkish literature, construction of female self, language of confession and rejection.

GİRİŞ

Uzun bir süre tarihin ve kültürün dışına itilen, her tür yaşamsal faaliyetten ve bu arada özellikle “yazmak” ve “düşünmek”ten yoksun görülen kadının, kendi kadınlığına ilişkin nasıl bir algısının olabileceği ve bunu nasıl dile getirebileceği önemli sorunlarından birisi olmuştur. Kadınlara biçilen roller genelde evlilik, çocuk bakımı ve aile içi sorunlarla sınırlı olduğundan kadının kendi değerini anlamak ve kendini tanımak için yeterli zamanının kalmadığından bahseden Margaret Fuller *19. yy. da Kadın* (1845) adlı çalışmasında “kadınlar çok uzun bir süre hep başkaları için yaşamışlar, kendileri için yeterli zamanı hiç bulamamışlardır. Bu yüzden değer ve onuru olan bağımsız varlıklar gibi değil de aşırı büyümüş çocuklar gibi görünürler” (Arat, 2010: 66) diyerek kadının sadece erkekler için değil, kendileri için de bir giz olarak kaldıklarını vurgular. Yazar, bu önemli çalışmasında, kadının kendini tanıma ve bulma süreçlerinde tüm bu rollerden biraz olsun uzaklaşarak; özellikle duygu ve deneyimlerini dışa vurması gerekliliğine dikkat çekerken; kadının kendisini sözel ve yazınsal olarak ifade edebilmesinin önemine vurgu yapar. Çünkü kadınlar için alternatif benlik imgelerini yaratmanın, başka biçimlerde ifade

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

edilemeyeni ifade etmek için gerekli sesi bulmanın yolu yazmaktan geçer. Ancak bu da kolay gerçekleşen bir süreç değildir. 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 bu 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 seçkinlerin, tarihçelerin, ders kitaplarının ve kuramların dışında bırakılmıştır. Kadın yazarlara ilişkin birçok çağdaş eleştirinin halen kural koyucu ve sınırlı olduğu belirgin bir gerçektir (Çakır ve Akgökçe, 1995: 168).

Türk Edebiyatında Tanzimat dönemi ve sonrasında özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan pek çok roman bu dar kalıplar içinde incelenmiş, aşırı duygusallık, sızlanışlar ve bencilliklerle suçlanan bu dönemin kadın yazarlarının öz-bilince erişme ve geleceğe iz bırakabilme arayışı içinde dünyaya bir imge sunma çabaları göz ardı edilmiştir. Bu çalışmada ele alınacak kadın yazınında özgürleştirici metinler olarak okunabilen mektup romanlar ise hiçbir biçimde sesini duyurma imkânı bulamamış kadınların "kadınım", "buradayım", "bir tarihim var" ve "konuşuyorum" açılımlarının yankılarının en güçlü şekilde işitildiği eserlerdir.

Bu çalışmanın amacı yeni öznellik biçimlerinin kurgulanabilir olduğu verisinden yola çıkarak tüm bu kadınların edebiyat ile kurdukları bağı, varlıklarını ve bu varlığı toplumsal alanda görünür kılma isteklerini kadın yazınında bir çeşit özgürleşme ve dayanışma alanı olarak nitelendirebileceğimiz mektup romanlar aracılığıyla incelemektir.

1. BİR ANLATIM TEKNİĞİ OLARAK MEKTUP ROMAN

Yazma eylemi hep bir muhataba karşı gerçekleştirir kendini. İşte bu yüzden yazılı tüm metinler bir çağrı, bir sesleniş, sanatsal bir üretim, bir mektuptur aslında. Kimisi alıcısını çoktan bulmuş, kimisi açılmadan unutulmuş ya da kaybolmuş, kimisi ise gelecek olanı bekler durur köşesinde hala. Tıpkı deneme edebiyatının önemli örneklerinden biri olan Nurullah Ataç'ın *Okuruma Mektuplar* adlı çalışmasında dillendirdiği gibi: "Bir kere her yazı mektuptur. Şiir, hikâye olsun, deneme, eleştiri olsun, hepsi birer mektuptur... Her yazı bir mektup olduğu gibi her resim, her ezgi, her yapı da birer mektuptur. Düşünen, duyan bir kimseden, düşünen duyan başka kimselere haber, selam iletecek bir mektup. Birçok kimselere yahut bir tek kimseye beğenilmeyen bir eser, gönderilen bir kimsenin eline geçmemiş bir mektuptur. Onu da anlayacak, sevecek bir kimse elbette vardır, ancak ikisi birbirileriyle karşılaşamamışlardır" (2007: 9).

İnsanların birbirleriyle haberleşmek, duygu ve düşüncelerini paylaşmak için yararlandıkları mektup, zaman içinde yazarların bir konu hakkında görüşlerini aktaran veya tartışan bir edebi tür haline gelir. Edebiyatın dünyasında öykülerle, romanla sık sık yolu kesişen, deneme, gezi yazısı, eleştiri gibi türlerle etkileşim halinde yolculuğuna devam eden mektup, insanın hayallerini, itiraf ve itirazlarını özgürce yansıtan özel bir tekniktir (Kefeli, 2002: 6-10). Her he kadar teknolojik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan yeni iletişim seçenekleri karşısında gücünü koruyamayıp gözden düşmüş olsa da bu türün edebiyat geleneğinde dikkate değer bir birikim olduğu görülür (Karataş, 2012: 2173).

Roman ve hikâyelerde bir anlatım tekniği olarak yararlanılan mektuplar gizli kalmış duyguları/olayları açığa çıkaran bir araç; kişinin kendi kendisiyle hesaplaştığı bir "iç ben" yolculuğu olarak bilinçaltına en yakın mesafede konumlanan mahrem metinlerdir. Okurda özel bir merak uyandıran mektuplar bir itiraf aracı olarak bilinçaltından gelen uyarılarla beslenip şekillenerek okurla buluşurlar (Kefeli, 2002: 34-36). Okurla diyalogunu bütünüyle türsel özelliklerinin üzerine kuran mektup romanlar, artçıl yani yaşanmışlıklar üzerine yazılır diyen Kara, mektubun tarihi ile bireyselleşme tarihi arasında sıkı bir bağ kurarak "kişisellik" ve "mahremiyet"in mektup yazarını içten, doğal ve yalın bir anlatıma sürüklediğini ifade eder (2006: 248-253). Sınırlayıcı etkilerden uzak, özgür bir tür olan mektupta yazar istediği konuyu istediği biçimde anlatmanın rahatlığını yaşar (Binyazar, 1979: 3). İşte bu yüzden mektup türü yazar ile anlatıcı arasındaki ilişkiye çok anlamlılık kazandırarak, anlatıda farklılıkları olanaklı kılan bir tür olarak karşımıza çıkar (Batur, 1989: 2). Mac Arthur da mektubu bireyi özgürleştiren, değişken özneler inşa etmesini sağlayan esnek bir tür olarak tanımlar. Ona göre mektubun bireyi özgürleştiren bir tür olmasında anlatıcının, dolayısıyla yazarın yokluğunun payı büyüktür (Mac Arthur, 1990: 8).

Romancı susar, kahramanları mektupları aracılığıyla konuşur. Artık anlatıcı ve yazar olmayan romancının elinde bir "mektup oyunu" vardır. Onları istediği gibi sıralar, yerlerini değiştirir (Kefeli, 2002: 35). Birey odaklı olan birinci tekil şahıs ile aktarılan mektup romanlar kahramanların duygu dünyalarını bir aracı olmaksızın anlatan ve farklı bakış açılarının renkliliğini, canlılığını ve çok sesliliğini basitten karmaşığa doğru evrilerek anlatırlar.

Mektuplar her ne kadar yalnızca "özel alan"a, "ev içi"ne ait gibi düşünülse de aslında bu türde yazılan metinlerin her biri, temelde dolaşıma girmek üzere bir başkasının, "öteki"nin okunması için yazılmıştır. Meriç Kurtuluş'un Maclean"in *Re-Sitting The Subject (Özneyi Yeniden Konumlandırmak)* adlı makalesinden aktardığı üzere "mektupların gönderildiği andan itibaren dolaşıma girmesi nedeniyle; metinde yazılanlar hiç bir zaman gizli kalmayacak ve mutlaka bir şekilde dâhil olacağı "kamusal alan"la iletişime geçecektir (2012: 54).

Türe dair anılan en özel ilgiyi gören edebi mektuplar erkek yazarlara ait olsa da mektup roman türü söz konusu olduğunda bu türün kadınla özdeşleştirilesi kendi konuşkanlık ve suskunluk stratejilerini çoktan kurmuş kadın yazınında çok da şaşırtıcı değildir. Asırlar boyu "öteki" kılınan kadının iletişim ve anlatım aracı olarak sıkça kullandığı mektup romanlar dış dünyaya açılmanın yollarından birisidir aslında. "Özel alan"dan "kamusal alan"a geçişi sağlayan bir köprü; gidilmeyen yolların resmi, bilinmeyen ezginin melodisidir adeta.

2. EDEBİYATIMIZIN KADIN KALEMLERİ VE MEKTUP ROMANLARI

Tanzimat dönemi ile yüzünü iyice Batı'ya döndüren Osmanlı Devleti'nde kadınlar, kurdukları dernekler, yayınladıkları dergi ve gazeteler ve nihayet yazdıkları romanlarla bu süreçte etkin olarak rol oynamış, Cumhuriyet'in ilanına kadar çok sayıda kadın yazar, edebiyatın öznesi olarak, birbirlerinden aldıkları güç ve dayanışma ile eserlerinde kadının varoluş kaygısını dile getirmişlerdir (Coşkun, 2010: 931). "Özel alanı" dile getiren "ev içi" alanlarını betimleyen mektup romanlar Elizabeth Cook'un da belirttiği gibi kadınlarla ve sıklıkla kadınların dile getirdiği kaygılarla özdeşleştirilmiştir (1996: 22). Özellikle modern edebiyatın kuruluş sürecinde etkin bir araç olarak romanların, uzun hikâyelerin içine yerleştirilen

mektuplar kendine özgülüğü içinde yeni ve melez bir türün oluşmasını sağlamış; kendisiyle yüzleşme olanağı bulan kadın yazara bütün kısıtlamalara rağmen yaşamın her alanını içine alan bir kadın gerçekliği yönünde yazma imkânı tanımıştır.

İşte bu yüzden Betül Çoşkun'un da belirttiği üzere mektup roman ve hikâyelerde "kadının toplumsal düzene olan itiraz sesleri öteki türlere nazaran daha yüksektir. Bu tür; feminist edebiyat eleştirisinin edebiyata sağladığı en önemli okuma biçimlerinden biri olan “çift seslilik”e; yani biri ataerkil düzene itaat eden üst metin; diğeri ise isyan eden ikinci metinden oluşan ikili anlam katmanını beraberinde getirir. Yazar, mektup anlatıcısından ayrışarak cinsiyetler arasında hiyerarşik bir yapıya neden olan toplumsal düzen, örf ve adetlere mektuplar aracılığıyla daha rahat itiraz edebilmekte; böylelikle yazar-anlatıcı kendisini konudan tarafsız gösterme imkânına sahip olabilmektedir (2013:126). Tıpkı Çoşkun gibi E.J. Mac Arthur da mektubu bireyi özgürleştiren; değişken özneler inşa etmesini sağlayan esnek bir tür olarak tanımlamış ve bu özgürlüğün anlatıcının, dolayısıyla yazarın yokluğundan kaynaklandığını vurgulamıştır (1990: 18). Türk edebiyatında bu türün sadık kullanıcıları kadınlardır. Kadının iç sesini yansıtan ve kadına özgü bir "itiraf dili" ile yazılan mektuplar roman kahramanlarının duygu ve düşüncelerindeki gelişmeyi izleyen ve analiz eden belgelerdir. "İtiraf dili" nin edebiyat için ne kadar önemli olduğunu vurgulayan Foucault tıpkı Derida gibi itirafın etkileri üzerinde durur: “... adalette, tıpta, eğitimde, aile ilişkilerinde, aşk ilişkilerinde ve dinsel törenlerde bir rolü vardır itirafın; bir suçlarını, biri günahlarını, biri düşüncelerini ve arzularını, biri hastalıklarını ve yakınmalarını itiraf eder; itiraflar söylenmek için en zor olanın büyük bir dikkatle dile getirilmesiyle başlar” (Boyne, 2011: 25). İşte bu yüzden edebiyatın iyileştirici, dönüştürücü etkisinden yararlanmak isteyen kadın yazarların kaleme aldığı mektup romanlarda karşımıza çıkan duygu dili, basit bir "serzeniş" ya da sızlanmadan çok daha fazlasını ifade etmektedir.

Kadın yazarın dışa açılma, iletişim kurma çabası; kısaca kadınlığa dayanan samimi ve aracısız bir dil yaratma isteğidir. Lanson’un “mektup insandır... , ya da insan mektuptur ... dahası mektup kadındır” söyleminden yola çıkan Kefeli (2017) *Romanda Kadının İtiraf Dili Olarak Mektuplar* adlı çalışmasında mektubu insanın iç dünyasının derinliklerine süzülebilen bir ışık olarak tanımlarken; insanı ruhunun derinliklerinde gizlediği özellikleri ile okunması gereken bir varlık; mektuba gizlenen kadın ruhunun derinliklerindeki ayrıntıları ise kadının mahremi ve sessiz çığlıkları olarak yorumlar.

Kendi dönemi ve bağlamında öncü-kurucu sayılabilecek kadın kalemlerin bu türe ait ilk örneklerinden biri "Levayih-i Hayat" tır. Tanzimat dönemi yazarı Fatma Aliye Hanım'a ait bu romanın bütünü Fehame, Mehabe, Sabahat, İtimad ve Nebahat adlı kadınların birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşur. Osmanlı'daki yenilik arayışlarının toplumsal cinsiyet rollerini nasıl etkilediğini okurlarına tam anlamıyla bir “kadın dünyası” sunarak antalan yazar, on bir mektuptan oluşan bu romanda, kadınların “özel alan” larından kesitlerin paylaşıldığı mektuplar aracılığıyla her kadının diğer kadınlardan ayrı bir "özne" kurguladığını gözler önüne sererek okuyucuda yeni bir farkındalık yaratır. Kurmaca dünyasının özellikle mektup türünün koruyuculuğu içinde daha aykırı olabilme cesareti bulan Fatma Aliye, evliliğin aslında bir mülkiyet ilişkisine ya da ekonomik bir ilişkiye dayandığını ve kadınların kendi ayakları üzerinde durmalarını sağlayacak birikimi olmaması

nedeniyle evlenmek zorunda kaldıklarını dile getirerek proto-feminist sayılabilecek bir söylemle evlilik kurumunu eleştirir (Kurtuluş, 2012: 55-56). Evlilik kavramının "tekeşlilik" üzerinden tartışıldığı mektuplarda "annelik kurumu", "cinsellik", "kadınlara boşanma hakkı" ve daha çok "hak" kavramı "kadın sorunu" üzerinden tartışılır. Feminizmin en önemli konu başlıkları "duygudaşlık" ve "kızkardeşlik"in de önemle dile getirildiği "Levayih-i Hayat" da yazar farklı bir kadın bakış açısı geliştirerek kadın edebiyatının analizi için dişil bir çerçeve inşa eder. Kurgusal ve düşünsel birçok eserinde "kadın sorunu"nu İslami feminist bir yaklaşımla merkeze taşıyan yazar, Türk kadın haklarının düşünsel temellerine katkıda bulunur (Asa, 1993: 18). Kadın dünyasının olgularını, sorunlarını ve kendi içinden üretilen çözüm önerilerini; bir anlamda da kendisini yazma cesaretini, mektup tekniğini bilinçli bir şekilde kullanarak (Argunşah, 2006: 225) diğer bir söylemle Türk kadınının kamusal alana çıkışını gözler önüne sererek (Dereli, 2010: 24-25) gerçekleştirir.

Osmanlı kadın hareketi içerisinde aktif bir rol üstlenen ve İslamiyet'in kadınlara verdiği hakların ellerinden alınarak kadının toplumsal hayattan dışlanıp ötekileştirilmesine isyan eden diğer önemli kadın ise Emine Semiye'dir (Karaca, 2012: 274-275). Kendisinden iki yaş büyük ablası Fatma Aliye gibi kadınlık bilincini geliştirmek ve kendi ifadesiyle "kadınları harekete geçirmek" amacıyla kaleme aldığı birçok yazısında kadının eğitim sorununu ve evlilik kurumunu gündeme taşır. Mektup roman türünün ilk örneklerinden sayılabilecek *Bikes*te de ailelerin kendilerine uygun gördüğü beşik kertmesiyle evlendirilmek istenen (Karaca, 2013: 1491-92) ve kendi seçimlerini dahi yapamayan zayıf kadın karakterler Memune ve Teveccüh aracılığıyla yazar, Osmanlı toplum yapısı içerisinde var olan evlilik şekillerine karşıt bir söylem geliştirmeye çalışır. Öznenin yeniden inşasının olabilirliği; gelenek, töre ve normlara hapsedilmiş kadının alternatif öznelik biçimleri üretebileceği okuyucuya romanda bir yamağın kızı olan Gülşen'in Müstakim Bey'le evlendikten kısa bir süre sonra okuma yazma öğrenmesiyle; Teveccüh'ün ise nişanlı olmasına rağmen eğitimine devam etmesiyle aktarılır. Karmaşık bir kurgu içinde Müstakim'im Müstefid'e yazdığı mektuplar aracılığıyla erkek deneyim ve bakış açısının kelimeleri üzerinden gerçekleştirilen ve aktarılan "eş seçimi", "evlilik", "birliktelik", "eşlerarası iletişim ve iletişimsizlik", "hayal kırıklıkları", kısaca aile hayatının gizleri bu türe özgü bir itiraf diline dönüşerek okurla paylaşılır. Okuyucunun, kadınlar, erkekler ve toplumsal kabuller konusundaki mevcut olanı sorgulaması sağlanır. "Bikes"te iki farklı evlilik üzerinden bireylerin nasıl davranması gerektiğine dair tamamen toplumsal ve tarihsel olarak belirlenen rollere işaret eden Emine Semiye; yeni bir birey inşasını kadının eğitimiyle olanaklı kılar ve dönüşmekte olan birey olarak kadını yeni özellikleriyle kamusal alanda görünür kılmaya çalışır.

Mektup türünün kullanıldığı diğer bir roman ise *Safahat-ı Kalb* (1898)'dir. Divan şiir geleneğinin eril söyleminden uzaklaşarak, kendi sesiyle kadın kimliğiyle yazmaya çalışan ilk kadın şairlerimizden Nigar Hanım'a aittir. Dönemin en etkin ve uzun süreli kadın dergilerinden biri olan "Hanımlara Mahsus Gazete" (Çakır, 2013: 67) de, başlangıçta "Fransızcadan" başlığıyla takdim edilerek "sözde çeviri" biçiminde yayınlanmış; yazar mektupları bir erkeğin ağzından kaleme almasına karşın kendi kimliğini gizlemiştir (Kurtuluş, 2011: 101). Bu durum kanondaki bazı kişiler tarafından eleştirilse de, kadının âşık olmasının, aşk şiirleri yazmasının ve okumasının olumsuzlandığı bir dönemde yazarın androjen bir söyleme sığınarak kadın kimliğini gizlemiş ya da örtük bir biçimde dile getirmiş olması günün

şartlarında geçerli bir tercihtir. İşte tam da bu noktada mektup türünün koruyuculuğuna sığınan Nigar Hanım erkek öznenin sesi ve sözüyle, birçok kadın yazar gibi, iki genç insanın inilemeyen duygu derinliklerinde dolaştırır okuyucusunu mektuplarla. On dokuz mektuptan oluşan ve platonik bir aşk yaşayan Armand'ın iç dünyasını anlatan mektuplar kurguda iç monologların yerini alır ve Armand'ın duygularını yansıtan yüzeysel psikolojik çözümlemelere dönüşür (Kefeli, 2017). Eser her ne kadar aşk mektuplarından bir derleme gibi değerlendirilse de Bekiroğlu'na göre mektupların zaman ve mekân bakımından birbirine bağlılıkları *Safahat-ı Kalb*'in roman olarak görülmesini sağlar (1998: 292).

Yazdığı tüm romanlarda mektup tekniğinden yararlanan kadın yazarlarımızdan bir diğeri ise Güzide Sabri Aygün'dür. Bu türün "itiraf" ve "itiraz" dilinden olabildiğince yararlanan yazar, Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yazdıkları romanlarıyla dikkat çeker. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905) en çok okunan ve ülkemizde filme de uyarlanmış, ilk mektup roman örneklerindendir. Roman bir kadının mektuplarının ve günlüklerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Karaca, 2004: 10-27). Nancy Walker, mektup, günlük ve hatıra defteri yazımı gibi özyaşam öykülerini barındıran biçimlerin, kadın yazarlar tarafından kullanıldığı zaman, özel alan ile kamusal alan arasındaki, "ben" ile "öteki" arasındaki gerilimleri anlamak için bize ipuçları sağlayacağını belirtir (1998: 273). Bu gerilimi en derinlerde yaşayan Güzide Sabri de bir kadın yazar olarak metnini hem bireysel, hem toplumsal amaca hizmet edecek yapıda kurgular. Kısacası yazar ait olduğu toplumda susturulmuş, ezilmiş kadınların yaşadıkları güvensizlikleri, başarısızlıkları, sorunları ve ayrımcılığı yansıtırken hem kendilik algısını hem de kadınların dünya karşısındaki konumlarını okuyucuya aynı anda sunar. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*nde evli bir erkeğe, doktoru Nejad'a âşık olan genç bir kadının duygu dünyası mektuplar ve günlük aracılığıyla yansıtılır. Aradaki konuşma mesafesi, bir ayrılık, bir engel, bir kesintidir mektubu işlevsel kılan bu romanda. Yargılanan ve yargılayan genç kadının önündeki psikolojik engeller mektupların yazılmasının tetikleyenidir aslında. Yazarın kendi benliğinin kuşatılmışlığına karşı anlamlı bir mücadelesidir mektuplar diğer bir anlatımla. Güzide Sabri'yi bir yazar olarak özgürleştiren ve değişken özneler inşa etmesini sağlayan mektuplar, olayların gelişiminde ve çözümünde anahtar bir görev üstlenir romanda (Karataş, 2012: 2183).

Diğer bir mektup roman örneği ise Şükûfe Nihal'in *Çöl Güneşi*dir. Cumhuriyet'in yeni toplum düzenindeki kadın temsilcilerini farklı bir duyarlılıkla romanına taşıyan yazara göre, eğitim, kadınların kendi durumları hakkında daha net ve akılcı düşünmelerine olanak sağlayacak en etkin araçtır. "Kendine ait bir oda" ve "ekonomik özgürlük"ü olmayan bir kadının maddi ihtiyaçları peşinde ot gibi yaşayacağı bir cehenneme mahkûm edileceği düşüncesi; "evlilik kurumu", "boşanma", "geleneksel kadın algısı", toplumsal hayatta "kadın-erkek eşitliği" gibi konuların vurgulandığı ve radikal bir şekilde eleştirildiği romanda mektuplar üzerinden aktarılır okuyucuya. İki kadın, Zehra ve Müeyyet'in mektuplaşmaları üzerine kurgusunu oturtan roman (Argunşah, 2006: 227) *Çöl Güneşi*'nin yani Feriha 'nın geçirdiği dönüşümün öyküsüdür. Erkekleri elinde oynatan fettan bir kadından; çalışkan, bağımsız, kendi ayakları üzerinde durabilen bir varlığa dönüşen Feriha, romanın sonunda yeni toplum düzenine uygun ve uyumlu ideal kadın temsili olarak çıkar karşımıza.

Erkek karakterlerin anlatı-ben olarak yer aldığı diğer mektup roman örneği ise Halide Nusret Zorlutuna'nın *Küller* adlı eseridir. Aşk ve kıskançlık temalarının merkeze taşındığı bu romanda kadının bastırılmasının başlıca mekanı ev ve evdeki kadın-erkek ilişkisidir. Kıskançlıktan gözü dönmüş bir aşığın ruhsal bunalımlarına ve bu bunalımların şiddetine maruz kalan çaresiz bir kadının duygu durumuna tanık oluruz bu eserde. Suzan'ın kocası Ali Namık Bey'in kaleminden çıkan mektuplar aracılığıyla Firestone'un cümleleri yankılanır okuyucunun kulaklarında: "kadınların bağımlılık konumlarını sürdürmelerinin nedeni geleneksel rolün devamından öte- erkeklerin onları orada tutma isteğidir" (1970: 141). Karmaşık, çelişkili, çoğu kez de acılı erkek kadın ilişkisinin sorgulandığı *Küller'*de Zorlutuna bireylerin aslında kendilerine ne kadar yabancılaştıklarını var olan erkeklik ve kadınlık kurgularını gözler önüne sererek gerçekleştirir. Böylelikle okur satır aralarına sıkıştırılmış örtük bir eleştirelliğin izlerini bulabilir.

Türk romanında mektubun anlatım tekniği olarak en başarılı kullanıldığı diğer bir örnek ise Halide Edip Adıvar'ın "Handan"ıdır. Halide Edib'in "kadın" ve "yazar" olarak kendini tanımlama mücadelesi otobiyografik unsurlar taşıyan romandaki kadın karakterler aracılığıyla anlatılır. Yazarın hayatından belirgin izler taşıyan, bir kadının deneyimleri, duygulanımları ve aşkları üzerine mektuplarla örülü bir anlatı olan bu roman, Handan'ın bütün duygularını sansürlemeden dışa vuruş biçimidir. Adıvar, *Handan* ile (Kefeli, 2002: 71) modernleşen kadının sorunlarını içinde yaşadığı toplumdan kesitler sunarak okuyucuya yansıtır. Eserde kullanılan mektuplar romana çok yönlü bir anlatım katarken "iç monologlar"a dönüşen mektuplar aracılığıyla Handan'ın okuyucuyla içten ve samimi bir diyalog kurması sağlanır (Tekin, 2002: 54). Bir "ben-romanı" olan "Handan", aşk ve sevginin sesini yüreğinin en derinliklerinde duyan bir kadının, bu sese her cevap verişinde yenilgiye uğraması ve uğratılmasının anlatısıdır. Roman içinde yer alan bütün mektuplar "ben"in öne çıkmasını; "ben"in kendini kurma ve yıkmasını dile getirir (Şahin, 2008: 102).

Entelektüel görgü ve zekâsıyla diğer kadın karakterlerden farklı kılınan Handan bedensel doyum aracılığıyla da kendine özgü bir karakterdir. Genç bir kadının içsel sancılarına kulak verdiğimiz bu romanda Handan, konuşamayan, diyalog kuramayan birçok kadının sesidir aslında. Zaman zaman örtük bir anlatımla verilen erkek egemen algıya yönelik birtakım eleştiriler ise romanda Nazım, Hüsnü Paşa ve Refik Cemal gibi önemli erkek karakterlerin Handan'ın hayatında oynadıkları roller ve onunla ilgilenme biçimleri üzerinden, mektuplar aracılığıyla, aktarılır okuyucuya. Bir kadının kendilik algısı üzerine oturtulan olaylar zincirinde aslında tüm kadınların ataerkilliğinin kuşattığı varoluş alanında birçok etmen tarafından örselenilen ve yıpratılan varlık alanlarına yolculuk yaparken kadının nasıl, hangi etkiler altında, nelere direnip, nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçtiklerini fark ederiz *Handan*'da.

SONUÇ

Eril aklın yapılandırdığı söylem alanında dilsel bir karşılığı olmayan kadın deneyimi sessiz kalır. Kadının böylesi bir söylem alanında varlık göstermesi, kendine bir alan açması; bu alanda kendi varlığı, deneyimi ve benlik algısı üzerine cümle kurması; dahası kendine has bir temsil biçimi arayışı oldukça sancılı bir süreçtir. İşte bu yüzden "kadın olmak" ve "yazmak" arasında karmaşık, çelişkili çoğu kez de acılı bir ilişki çıkar ortaya.

Bu çalışmanın sınırları içinde ele alınan ve kadın yazınının "özgürleştirici metinler olarak okunabilen mektup romanlar ise kültürel geçmişimizin koridorlarında sesleri hala yankılanan kadın kalemlerimize kendi seslerini bulabilme ve duyurabilme olanağı sağlamış; kadınların ve kendimizin bilinç derinliklerine dalabilmek için bize benzersiz iç görüler sunmuştur. Geçişli, değişken, çok katmanlı anlatım olanaklarına sahip bu romanlar kişisel dönüşüm ve gelişimlerin öyküleridir tam anlamıyla. İster bir sen'e ister içindeki öteki ben'e yazılmış olsunlar; kendinden kaçanın kendini bulma yollarında ses ses vererek yankılanan bu metinler yaratı özgürlüğünün varlık bulduğu bellek mekânlarıdır aslında. Şairin, Tan Doğan'ın (2013: 373) aktarımıyla "zamanı çalıp götüren bir kuşun rüzgârında yorulmuş/ gizli bir hayatın kuyusunda sır olmuş/ gecenin kovuğunda ölümüne soyunmuş/ "kadın" olmuş" kadınların seslenişleri, itirafları, itirazları, kaçışları, gizleri kısaca "mektuplar"ı okurlarıyla iletişim kurmayı bekliyor hala...

KAYNAKÇA

Adıvar, Halide Edip (2015). *Handan*. İstanbul: Can Yayınları.

Arat, Necla (2010). *Feminizmin ABC'si.* ABC Dizisi, İstanbul: Say Yayınları.

Argunşah, Hülya (2006). "Kadın Olarak Yazmanın Başında Mektuplar". *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*. (s.22-229). Ankara: Hece Yayınları.

Asa, Emel (1993). *Fatma Aliye Hanım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.

Ataç, Nurullah (2007). *Okuruma Mektuplar/Prospera ile Caliban*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aygün, Güzide Sabri (2010). *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi.* İstanbul: Antik Kitap.

Batur, Enis (1989). "Mektup Hattı". *Oluşum Dergisi, Mektup Özel Sayısı.* s.2-6. Ankara: Kartal Matbaası.

Bekiroğlu, Nazan (1998). *Şair Nigar Hanım.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Binyazar, Adnan (1979). "Mektup: Yazarların İlginç Yanlarını, Yaşamlarını, Yaratma ve Bunalımlarını Yansıtan Bir Yazın Türü". *Milliyet Sanat Dergisi Mektup Özel Sayısı,* s.312, S.3-6.

Boyne, Roy (2011). *Foucault ve Derida'da Feminizm ve Ayrım.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Cook, Elizabeth (1996). *Epistolary Bodies: Gender and Genre in the Eighteenth-Century Rebuplic of Letters.* California: Stanford University Press.

Coşkun, Betül (2010). "Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak". (s.930-963). *Turkish Studies,* V.5/4.

Coşkun, Betül (2013). "Kadınların İtiraf Vasıtası Olarak Mektup Hikayeler". Ankara Üniversitesi. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED*) 50. (s.125-142).

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

Çakır, Serpil ve Akgökçe Necla (1995). "Sunuş". *Farklı Feministler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem.* İstanbul: Sel Yayıncılık, s.7-12.

Dereli, Bihter (2010). *Mektup-Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide Edip Adıvar ve Şukufe Nihal Başar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Doğan, Tan (2013). "Feminizm ve Felsefe". *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları*, S.18. Konya: Çizgi Kitabevi

Fatma Aliye Hanım (2002). *Levayih-i Hayat (Hayattan Sahneler).* Tülay Gençtürk Demircioğlu (Haz.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Firestone, Schulamith (1970). *Case for Feminist Revolution*. New York: William Morrow.

Kara, Esra (2006). "Nişanlıya Mektuplar", "Vadideki Zambak" , "Genç Werther'in Acıları" Ekseninde Şiir-Roman-Mektup İlişkisi". *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı.* (s.248-255). Ankara: Hece Yayınları.

Karaca, Şahika (2004).

Karaca, Şahika (2012). "Öncü Bir Kadın Yazar Emine Semiye'nin Kaleminden İslamiyette Feminizm". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Cilt 21, S.2 (s.269-280).

Karataş, Evren (2012). "Mektup Roman Tekniği ve Türk Romanından İki Örnek: Mektup Aşıkları ve Kedi Mektupları". (s.2173-2192).*Turkish Studies,* Volume 7/4,

Kefeli, Emel (2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup.*İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kefeli, Emel (2017). *Romanda Kadının İtiraf Dili Olarak Romanlar*, http://docplayer.biz.tr/21109054-Romanda-kadinin-itiraf-dili-olarak-mektuplar-emel-kefeli.html (Erişim Tarihi: 1.4.2017).

Kurtuluş, Meriç (2012). "Ondokuzuncu Yüzyılda Kadınların Özgürleşme ve Dayanışma Alanı: Mektup". (s.51-64). *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 1, S.2.*

Mac Arthur, Elizabeth (1990). "Plotting a Metonymical Life Story: The Correspondece of Madame du Deffand and Horace Walpo". *Extravagant Narrative: Closure and Dynamics in the Epitolary Form.* (P.117-172). New Jersey: Princeton University Press.

Şahin, Veysel (2008). "Kurmaca Tekniği Bakımından Halide Edip Adıvar'ın "Handan" Romanı". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Cilt: 18, S.2 (s.99-126).

Şükûfe Nihal (2008). Bütün Eserleri 2. Cilt/*Çöl Güneşi.* İstanbul: Kitapyayınevi.

Tekin, Mehmet (2002). *Roman Sanatı.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Walker, Nancy (1998). "Wider Than the Sky". Ed.Shari Benstoch. *The Private Self.* London&New York: Rodledge (p.272-305).

Zorlutuna, Halide Nusret (2012). *Küller Beyrut, Roma, İstanbul Hattında Bir Aşk Serüveni.* İstanbul: Kitapyayınevi.

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

SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM FİLMİNDE KADIN TİPLEMELERİ

Fatma KALPAKLI*

ÖZET

Atıf Yılmaz[1]'ın yönettiği, başrollerinde Türkan Şoray ile Kadir İnanır'ın oynadığı *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmi unutulmaz sahneleriyle bir çoğumuzun hafızalarına kazınmış bulunmaktadır. Film bir taraftan hayatı, sevgiyi, sadakati sorgularken diğer taraftan da Türk toplumundaki kadın sorununa da ışık tutmaktadır. Filmde bazı şehirli, köylü, fettan kadın gibi kadın tiplemeleri bulunmaktadır. *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde bu kadın karakterler üzerinden, 70'li yıllar Türkiyesindeki kadın ve toplum sorunlarına da ustalıkla değinilmektedir. Bu çalışmada, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmindeki başlıca kadın tiplemeleri incelenerek Türkiye'nin o dönemki sosyo-kültürel sorunları da irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977), Türkan Şoray, Kadir İnanır, kadın tiplemeleri, kadın sorunu, sosyo-kültürel değişimler.

GİRİŞ

Türk sinemasının sultanı ünvanını alan Türkan Şoray ve Türk sinemasına Kadirizm terimini, damgasını vuran Kadir İnanır ve usta oyuncu Ahmet Mekin bir araya[2] gelirse hiç şüphesiz ortaya *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) gibi harika bir

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

[1] Filmde özellikle üç ana karakterin de kendilerine özgü psikolojileri, olayları kendi bakış açılarından değerlendirmelerinin iç monologlarla verilmiş olmasını filmin en dikkat çekici anlatım özelli- ği olduğunu belirten ve bu tarz anlatımın filmin yönetmeni Atıf Yılmaz ile yaptığı görüşmeye dayanarak bunu, yönetmenin kendisinin bir üslûp sorunu olarak gördüğünü aktaran Künüçen (2001: 44), yönetmenin filmin görsel etkisini korumak için özgün eserde tanımlanan aksiyonları ve olayları diya- loglarla değil, daha çok göstererek ve "iç ses" olarak tanımlanan iç monolog- larla vermeyi tercih ettiğini vurgulamaktadır. Eserin özgün haliyle de yer yer benzerlik gösteren bu durum, hem filme uyarlanmasında esere ne derece bağlı kalındığını, hem de sinema dilinde yakın çekim aracılığıyla seyirciyi duygusal anlamda konuya, oyuncuya yaklaştırarak konunun içine çekmek, etkili bir iletişim kurmak gibi birkaç amacı birden filmin başarısında garanti eden bir anlatım dili kullanıldığını göstermektedir. "Yazar Aytmatov'un hikayedeki karakterlerin iç dünyalarını anlatmada kullandığı monologlar, sinema dilinin olanaklarıyla filme yansımıştır. Böylece edebi dilde insan psikolojisini anlatmada kullanılan psikolojik tahlil yönteminin görsel olarak da aynı an- lamda kullanılması duygusal atmosferin başarıyla sürdürülmesini sağlamıştır. (Künüçen, 11)

[2] Üç oyuncunun da film boyunca…

içsel olarak canlandırdıkları role girmiş [olmları] ve … her birinin fiziki performanstaki başarıları [dikkat çekicidir]. Asya karakterini canlandıran Türkan Şoray'ın kişilik ve görünüm olarak katıksız çekiciliği, ona başlı başına güç vermektedir. Bu da, oyunculuğunda bütün çarpıcılığıyla ortaya çıkmaktadır…

Benzer biçimde, İlyas karakterini canlandıran Kadir İnanır'ın tam canlandırdığı gence, mesleğine uygun bir tip ve kişilik sergilemesi; Cemşit karakterini canlandıran Ahmet Mekin'in oturaklı, olgun, anlayışlı, iyi insan tipine bire bir uygun yapısı ve nihayet üç oyuncu da, kendilerine has fiziki özelliklerinin ötesinde seyircinin tepkisini motive eden dü- şünce sürecini açığa çıkarabilmeyi başaran bir vizyon verebilmişlerdir. …

Türkan Şoray'ın özellikle yakın çekimlerde yüz ifadesini etkili kullanarak gerçekçi bir izlenim yaratması, sinema diline uygun bir biçimde her bir çekimde duyguları açma ve kapamaya yönelik çok yüksek düzeyde konsantrasyona sahip olduğunu göstermektedir. [Tüm bunlara ek olarak], oyuncular canlandırdıkları role tamamen girdiklerinden; estetik, entelektüel ve duygusal tüm tepkiler, sadece

film ortaya çıkar. *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi ilk bakışta bir aşk hikayesi gibi gözükse de aslında kadınların, Türk kadının hayatından kesitler sunmaktadır. Filmde erkek oyuncular ve karakterler sayıca daha fazla olsa da izleyicinin aklında kadın oyuncular ve karakterler daha çok iz bırakmakta diye düşünmekteyiz.

Film Kırgız asıllı Cengiz Atymov'un aynı adlı romanından beyaz perdeye uyarlanarak, Türk sinemasının başyapıtlarından biri olmuştur.

Asya köyde annesi, babası ve küçük erkek kardeşiyle beraber yaşayan güzel bir köylü kızıdır. Ancak, köylerine baraj yapılacağı ve evleri sular altında kalacağından annesi sürekli olarak endişelidir. Evini, yuvasını korumaya çalışan ve endüstrileşmeyle, baraj yapımıyla hayatlarına gelecek olan yeniliklere karşı direnmeye çalışan geleneksel bir Anadolu kadınıdır. Ayrıca, kızının adına, namusuna helal gelmesinden korktuğundan ve baraj yapımı için köylerine gelen adamların Asya'ya bulaşmalarından korktuğundan, Asya'nın yüzüne kömür karası çalarak çirkinleştirmeye, kem gözlerden korumaya çalışmaktadır. Bu nedenle, zaman içinde eli sopalı, sert bir anneye dönüşmüştür. Anne rolünü yakın zamanda kaybettiğimiz Nurhan Nur oynamaktadır ve baskıcı tutumuyla bize Lorka'nın Bernarda Alba karakterini hatırlatmaktadır. Köyleri artık eski bildikleri, güven içinde oldukları, herkesin herkesi bildiği yer değildir artık. Anne bunu şu sözlerle ifade eder filmde: "eskisi gibi mi, it kopuk dolu her yer", köylerin imara katılması ve baraj yapımı projesi gibi projelerle, köyler ve köy halkı tehdit altındadır. Burada anne ile temsil edilen eski kuşak bu durumdan memnun değildir, ancak yeni kuşak Asya ve erkek kardeşi ile gösterildiği üzere İstanbul'a taşınmak ve şehirli olmak hevesindedirler.

Bu değişim atmosferi içinde, Asya'nın hayatında da büyük değişimler olacaktır. Asya bir gün yolda giderken çamura saplanmış bir kamyon görür ve Kadir İnanır'ın canlandırdığı İlyas adındaki kamyon şoförüne aşık olur. Kadir İnanır'ın filmde iş arkadaşları arasındaki lakabı "İstanbullu"dur. Asya, İlyas adındaki bu yakışıklı, deli dolu gence tutulur ve bunu filmde şu sözlerle dile getirir: "Yüreğim kaydıysa günah mı? Anam da duyarsa duysun". İlyas da hoşlanmıştır Asya'dan ve "ne güzel kız böyle! Kekliği ürkütmemeli" diyerek "kekliği düz ovada avladım" şarkısını söylemeye başlar. Burada birçok dünya edebiyatındaki klişe kullanılmaktadır gene ve erkek "avcı", kadın da "elde edilmesi gereken av hayvanı, keklik" olarak adlandırılmaktadır.

İlyas ile Asya'nın tanışmalarının üzerinden çok geçmeden, İlyas'a rakip olarak Asya'ya görücüler gelir. Asya'nın yakın zamanda düğünü olması planlanmaktadır, fakat o daha damat adayını bile görmemiştir. İlyas'a "kızma, benim elimde bişey yok ki… bana söz bırakır mı anam?" diyerek durumu anlatır. Asya aracılığıyla Anadolu'da zaman zaman uygulanagelen "görücü usülü" uygulaması eleştirilmektedir. Yalnız, Asya pasif, kaderine boyun eğen bir genç kız değildir, ne istediğini bilen ve kaderine yön vermek isteyen ve gerekirse asilik yapabilen gözü kara biridir. Ailesini de karşısına alarak, İlyas'la kaçar: "erkekten korkmayı bellettiler bize, bundan hiç korkmadım" der. "Aşk bu mu? Elini tuttum,

---

kendilerine has yeteneklerinden değil, canlandırdıkları karakterin iç hayatından ortaya çıkmakta, böylece sinema oyunculuğuna ilişkin yaratıcılıkları işlev görmektedir (Künüçen, 32) ve tüm bu nedenlerden ötürü *Selvi Boylum Al Yazmalım* Türk sinemasının başyapıtları arasında yerini almaktadır.

sıcacıktı. Eli yüreğimde gibi" diyerek kalbinin sesini dinler. İlyas'la imam nikahı ile evlenirler ve İlyas'ın çalıştığı şirketin lokantasında bir de düğün yaparlar. Asya ailesini de çağırır düğününe, fakat annesi "benim Asya adlı kızım yok diye haber salarak" onu evlatlıktan reddeder.

İlyas'ın Asya'yı işyerindeki amcası ve arkadaşlarıyla tanıştırma sahnesinde Asya filmdeki "femme fatale/fettan kadın" tipindeki Dilek karakterini canlandıran Hülya Tuğlu ile karşılaşır. Dilek, İlyas'ın Asya ile karşılaşmadan önce işyerinde flört ettiği bir kadındır. Dilek tiplemesi toplumda çalışan, ekonomik özgürlüğü olan fakat toplumun iffet, namus gibi konulardaki hassasiyetine aldırış etmeyen kadın tipini temsil etmektedir. Dilek'in İlyas'a karşı zaafı vardır ve işyerinde filmde ismiyle de sembolize edildiği üzere İlyas'ın dileklerini yerine getirmeye, işlerini kolaylaştırmaya çalışmaktadır. Dilek, Avrupai fiziki özellikleriyle, duruşu, kıyafetleri ve soğuk tavırlarıyla modern, yeni, iş kadınını temsil etmektedir ve İlyas'ın cahil bir köylü kızını kendisine tercih etmesine içerlemektedir.

İlyas ile Asya'nın evliliği ilk başlarda çok güzel gitmektedir ve Asya hamiledir. Bu güzel haberi verirken bile Asya'nın utandığını görürüz. Utanmak kadına özgüdür ve kadını güzelleştirdiğine inanılır Anadolu kültüründe. Utangaçtır ve erkeğin üstünlüğüne inanmaktadır Asya: "oğlan doğurmak istiyorum İlyas'ıma" der. Yetiştirilişi üzere, bir kadının kocasına verebileceği en güzel hediye bir erkek evlattır, kız evlat vermek pek makbul değildir ne de olsa. Filmdeki en güzel mutluluk sahnelerinde bile seyirci kadına ve erkeğe biçilen toplumsal cinsel kimlik rollerindeki ayrılıkları yakından gözlemleyebilmekte, hissedebilmektedir.

İlerleyen sahnelerde, Asya'nın doğum sancıları olduğu gece, İlyas'ın yolu Cemşid'le kesişir. Cemşid çetin hava şartlarında yolda kalan bir grup için İlyas'tan yardım ister. İlyas'ın eşi doğum yapmak üzeredir ve kamyonu fazlaca yüklüdür. İlk başta yolundan ayrılmak istemese de "mal mı mühim, can mı?" diyen Cemşid'e karşı duramaz ve ona yardım elini uzatır. Fakat bunun sonucu işte kamyonu elinden alınır ve bu noktadan sonra İlyas ile Asya'nın hayatında olumsuz olaylar gelişmeye başlar.

Kamyonu ile arasında duygusal bir bağ da geliştiren İlyas bunalıma girer, içki içmeye, eve geç gelmeye başlar. Hatta İlyas amcasının da etkisiyle kamyonunu geri vermesi için müdürüyle görüşen Asya'ya karşı fiziksel şiddet uygular.

Asya ilk başta "kadın kısmına düşmez erkek işine karışmak" diyerek geri planda dursa da, hoca amcalarının ısrarlarına dayanamayıp İlyas'ın kamyonunu geri alması için işyerine gider. Maalesef, çok erkek egemen bir sektör olan kamyonculuk, taşımacılık sektörü kocasını seven bir kadının kocasına destek olma çabasını anlamaz. İlyas'ı çekemeyen arkadaşları, özellikle de Can isimli olan rakibi "İstanbullu güzel karısını müdüre yollamış" diyerek İlyas'ın "erkeklik gururunun" kırılmasına neden olurlar. Mantığıyla değil de, duygularıyla hareket eden ve çok fevri davranan İlyas herkesin içinde Asya'ya bir tokat atar ve Asya'nın ağzından kan akar. İlyas, Asya'nın tüm kalbiyle ve ona karşı olan sevgisi nedeniyle ona el uzatışını görmeyip, aksine bu hareketini erkekliğine bir saldırı, yeterince maskülen, erkek olamama gibi yorumlaması üzerine eşler arasına bir soğukluk girer.

Tamda bu noktada, devreye femme fatale, fettan kadın tiplemesinde Dilek hanım devreye girer ve işten tamamen istifa etmek isteyen İlyas'a işi bırakamayacağını, artık bir ailesi olduğunu ve onlara karşı sorumlulukları olduğunu söyler. Ancak bunu söyleyiş tarzı İlyas'ın karısını ve çocuğunu "özgürlüğünü

kısıtlayan bir yük" olarak görmesine neden olur: "onlar olmasaydı istediğin her şeyi yapardın" diyerek İlyas'ı Makhivelyan prensiplerle, "aşkta ve savaşta herşey mübahtır" ilkesi ile Asya'dan soğutur ve "sen mi yolladın karını müdürün yanına?" diyerek İlyas'ın öfkesini daha da alevlendirir.

İlyas'ın maskülen görünümünün ardında aslında çok duygusal, kırılgan bir kişilik yatmaktadır ve işyerinde kamyonunun elinden alınmasını ve bu durumun çözülmesi için karısının müdürden yardım istemesini kendine yediremez ve tıpkı küçük bir oğlan çocuğunun annesinin kanatları altına girmesi gibi Dilek'e sığınır. Bu durumu da "Asya cahil bir köylü kızı. Derdimi anlamaz diyordum. Derdimi Dilek'e açabiliyordum. Dilek'e sığındım… İçebildiğim, sızabildiğim tek yer" diyerek ifade eder filmde de.

Filmde, bizlere *Othello*'daki Iago karakterini hatırlatan, İlyas'ın hem işteki hem de evdeki itibarını ve mutluluğunu kıskanan Can adlı karakter, "bir gün Asya'ya İlyas'ın artık Dilek hanımın evinde yaşadığını, boşuna onu beklememesini söyler. Asya, inanmak istemez ama içindeki şüpheyi yenmek için Dilek hanımın evini gözetler. İlyas'ı görür (Künüçen, 20) orada.

Dilek de gözetlendiklerinin farkındadır. Bu durum, Dilek'in kendini sorgulamasına ve vicdanının sızlamasına sebep olur. Burada aynı erkeği seven iki kadın arasında ilginç bir şekilde bir kadın dayanışması yaşanır. Dilek filmde hatalar yapan, fakat değişen, gelişen bir karakterdir, sabit, kendini ve olayları sorgulamayan biri değildir. En nihayetinde, "O karın, çocuğun var. Ben de sevdim ama…" diyerek İlyas'ı ailesine dönmeye sevk eder.

Asya da diğer tarafta gerçekleri kabul etmiş ve İlyas'ın artık geri gelmeyeceğine karar vererek İlyas'ın köydeki evini terk eder. Asya'nın "ekonomik özgürlüğü" ya da gidip sığınabileceği bir yer de yoktur. Baba ocağı ona kapalıdır, çünkü amiyane tabirle "kocaya kaçmıştır"; toplum kurallarını, gelenekleri hiçe sayarak, görücü usulüne karşı çıkmış, evleneceği erkeği kendisi seçerek en nihayetinde de evden kaçmıştır. Tıpkı *Anna Karenina* ve *Mill on the Floss* romanlarındaki ana karakterler gibi toplum kurallarını ve tabuları çiğnediği için de cezalandırılmaya mahkumdur. Asya'nın cezası da filmde İlyas'ın kendini içkiye vermesi ve onu döverek, onu terk etmesiyle verilmektedir. Bu şekilde, genç kızlara "ana-babalarına itaat etmeleri ve ailelerinin sözünden dışarı çıkmamaları" telkin edilmektedir, yoksa sonları Asya gibi olabilir.

Asya kucağında bebeği ile bir başına yol başında gelen geçen arabalara bakmakta ve İlyas'ın köy evinin olduğu bölgeden uzaklaşmak istemekte ama işin açıkcası nereye, kime gideceğini de bilememektedir. Kader onu İlyas'ın işini kaybetmesine neden olan Cemşid'le karşılaştırır. Tabi bunu ne Cemşid ne de Asya bilmektedir.

Asya tedirgindir, nereye gideceğini, kime sığınacağını bilemez, üstüne üstlük bir de Samed soğuktan hastalanır. Yol ustası olan Cemşid, Asya'nın zor durumda olduğunu anlar ve ona kalacak yer sunar, Samed için doktor bulur ve her gün iğnesini de bizzat kendisi yapar.

Cemşid sıcakkanlı, güvenilir, babacan, insancıl sevgi dolu bir adamdır. Asya "napardım el kadar çocukla, bi başıma der" kendi kendine ve *Arzu Tramvay*'ındaki Blanche karakteri gibi "yabancıların iyi olabileceğine güvenmek" zorunda kalır ve şansına Cemşid de güvenilir biridir, yoksa filmde bu noktada tüm olaylar tersine de gidebilir ve Asya kendini bir çıkmazın içinde de bulabilirdi.

Cemşid iki çocuğunu ve karısını bir depremde kaybetmiştir, sonra acısını unutabilmek için "bizi çalışmak kurtarır" düsturuna bağlanarak kendini işe verir, acısını unutmak için "tüneller, köprüler" yaptım der ve Asya ile Samed ona eskiden sahip olduğu güzellikleri hatırlatır, "evde çocuk sesini" özlediğini fark eder.

Asya, Samed iyileşince İstanbul'a gidip kendine bir iş bulmak istediğini, Cemşid'e yük olmak istemediğini söyler. Cemşid kadınlara saygı duyan biridir, Asya'yı kısıtlamaz, "gidip kalma kararını" Asya'ya bırakır ve isterse ona yakınlarda bir yerde de iş bulabileceğini söyler. Böylece, Asya ve Samed, Cemşid'le yaşamaya başlarlar ve Cemşid, Asya'ya "kilim dokuma kooperatifinde" iş bulur. Asya hergün bir yandan orada kilim dokur, bir yandan da gelen geçen kamyonları gözetleyerek İlyas'ın bir gün geleceğine, Samed'i ve kendisini bulacağına inanır.

Ancak, bir gün Cemşid, Samed'e bir salıncak yapar ve buna Samed'in büyüyünce bineceğini söyler. O an Asya için bir "farkına varma anıdır" ve ilk kez Cemşid'i Samed'e ilerde kim, ne olarak tanıtacağını düşünür.

"Aradan geçen zaman içinde Cemşit, artık onlara gerçek bir baba gibi davranmaktadır" (Künüçen, 20) ki Okan Bayülgen bu tip erkeklere "koca-baba" ya da "baba-koca" adını vermektedir *Disko Kralı* programında. Bu tanımı da aklımızın bir kenarında tutarak, Asya'nın Cemşid'i bir kocadan çok, bir baba, daha çok sığınılacak bir liman olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Bu duyguların da etkisiyle, sonraki sahnelerden birinde Asya ile Cemşid'in hükümet nikâhı sahnesine tanık oluruz. Artık, Asya, Cemşid ve Samed'in ilişkisine bir ad da konulmuştur ve Cemşid, Asya ile Samed'i resmi olarak da kanatları altına almıştır. Mutludurlar, sıcacık yuvalarında beraber mandolin çalar, şarkılar söyler, hep birlikte güzel günler geçirirler. Filmde "huzur dolu bir yuva" tasvir edilmektedir. Takii bir gün Kadir İnanır, İlyas sarhoş olup trafik kazası yapıp, Cemşid'in ona yardım ettikten sonra İlyas'ı kendi evine getirene kadar. Asya, İlyas'ı görünce tanır, titremeye başlar ama durumu açığa verip Cemşid'i de tedirgin etmek istemez.

Cemşid, Asya'nın tepkilerinden kaza geçiren bu adamın eski kocası İlyas olduğunu anlar, fakat belli etmez. İçten içe Asya'nın ve Samed'in bırakıp gitmelerinden korkar, fakat Asya'yı seçiminde özgür bırakır, olayların akışına, Asya'nın kararına müdahale etmez, sabırla ve sükunetle Asya'nın karar vermesini bekler.

Asya'nın Cemşid ile İlyas arasında "tercih yapma" zorunda kalması ve bu zor "seçimi yapma özgürlüğü" olduğu sahneler son derece de dramatik sahnelerdir. Asya sevginin ne olduğunu sorgular? Sevgi kimin hakkıydı? Emek verenin mi yoksa insanın kalbini attıranın mı? *Uğultulu Tepeler* romanındaki Cathy gibi kalbini attıran adam ile mantığının götürdüğü adam farklıydı ve Asya ikiye bölünmüştü: "Nasıl giderim, bunca yıl emek verdi bize?" der kendi kendine. Asya bir kadındır, ama ondan önce anadır ve Samed kimi seçerse ona gider en sonunda. "Samed baba demişti, onu [Cemşid'i] babalığa seçmişti" der. Asya'nın "anaç duyguları", "kadınlık hislerinin" önüne geçer ve filmin sonunda "tutku dolu sevgi" değil de "emek dolu sevgi" kazanır.

İlginç bir şekilde, Alev Alatlı'nın da eserlerinde sık sık vurguladığı üzere Anadolu kadınının, dişiliğinden ziyade anaçlığı[3] ön plandadır ve Selvi Boylum Al Yazmalım filminde de kadın karakterimiz, hayatının geri kalan kısmını birlikte geçireceği

[3] Alatlı hatta bu hususu eleştirmekte, kadınların önce kadın sonra anne olduklarını savunmaktadır.

erkeği anaç duygularının rehberliği ve etkisi altında seçmiştir. Filmin sonunda da sarışın, fettan, şehirli Dilek'e karşı buğday tenli, anaç, köylü, Anadolu kadını, Asya seyircinin gönlünde taht kurmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

Ana Kaynak

Selvi Boylum Al Yazmalım. www.fullhdfilmcehennemi.net. Erişim tarihi: 15. Ocak. 2017.

Yardımcı Kaynaklar

Çomak, Akgün Nebahat. "*Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın Sinema Dili Bağlamında Yeniden Okunması", *İletişim.* 2004, (1): 87-97. http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TSOS&ano=95810_6b84e49106e7679c3244b1398ab7840c. Erişim tarihi: 1 Mart 2017.

Bayülgen, Okan. *Disko Kralı.* www.youtube.com.

Gariper, Cafer. "Cengiz Aytmatov'un Al Yazmalım Selvi Boylum Hikayesi ve Göstergelerarasılık", *Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi.* 2015, (74): 71-96. http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TSOS&ano=193544_d238291fb9cc677ea46daa2fe70312c3. Erişim tarihi: 1 Şubat 2017.

"Hülya Tuğlu", http://www.sinematurk.com/kisi/1536-hulya-tuglu/ Erişim tarihi: 2. Mart. 2017

……. https://eksisozluk.com/hulya-tuglu--1127967. Erişim tarihi: 12. Nisan. 2017

Künüçen, Hande. "Türk Sinemasının 'En İyi Aşk Filmi' "Selvi Boylum Al Yazmalım" Filminde Yakın Çekimin Gücü. *Bilig*. Yaz 2008. Sayı 46: 9-36. http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TSOS&ano=84502_bdbd7dabf1098c4c2bd939ee39c151c5Erişim tarihi: 1. Mart. 2017

"Nurhan Nur", http://www.sinematurk.com/kisi/1957-nurhan-nur/. Erişim tarihi: 12. Şubat. 2017

3. OTURUM (3. SESSION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Hüseyin ELMAS
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) H. Banu GÜRCÜM

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

XOCALI KATLİYAMI TƏSVİRİ SƏNƏTDƏ

(KHOJALY TRAGEDY IN FINE ARTS)

Artegin SALAMZADE*

ABSTRACT

During those 25 years which have passed since bloody events of February 26, 1992 the subject of Khojaly genocide became a certain cultural phenomenon and has found its reflection almost in all kinds of Azerbaijan arts. Memorial architectural complexes and monumental sculptures are erected, films shot and performances staged, musical and literary works narrating about the tragedy of Azerbaijan people composed.

In the modern fine arts of Azerbaijan this subject has also been enough structured and worked out. The subject of Khojaly tragedy has found its reflection in painting, sculpture and drawing, almost in all genres of fine arts. No less than 50 authors according to modest calculations appealed to it. Above all, the works of artists of 1990-2010 years proved to be blended with a certain subject-thematic tradition of Azerbaijan fine arts. The ancestor of this tradition is Bahruz Kangarli who created a series of portraits “Refugees” in 1918-1920.

Picturesque works of N.Mammadov, S.Manafova, A.Heybatov, R.Baltzinger, graphic works of V.Ujatay, O. and V.Quliyevs, sculptural compositions of Kh.Ahmadov, N.Aliyev, T. and M.Rustamov brothers are considered in the article.

The most volumetric graphic narration on the theme Khojaly is the legacy of the artist Nazim Mammadov (1934-2004). In the period of 1992-2004 years N.Mammadov created about 40 works devoted to Khojaly tragedy. N.Mammadov’s pictorial series is diverse according to stylistic, colouristic and plastic methods.

In the sculpture this theme is widely presented in the creation of Natig Aliyev. He created the monument to victims of Khojaly in Mexico, Sarayevo and in Ankara (2012).

GİRİŞ

Xocalı faciəsindən keçən 25 il ərzində soyqırım mövzusu nə qədər dəhşətli təsir bağışlasa da müəyyən mədəni fenomenə çevrilmiş və Azərbaycan incəsənətinin əksər sahələrində öz emosional bədii ifadəsini tapmışdır. Ölkəmizin müxtəlif bölgələrində Azərbaycan xalqının məruz qaldığı faciələri əks etdirən xatirə-memarlıq kompleksləri inşa edilmiş, monumental heykəllər ucaldılmış, bu mövzuda kinofilmlər çəkilmiş, tamaşalar səhnəyə qoyulmuş, musiqi və ədəbi əsərlər yazılmışdır.

MÖVZU

Söyləmək mümkündür ki, bu gün artıq təsviri sənətdə soyqırım mövzusu kifayət qədər strukturlaşdırılmış və işlənmişdir. Əvvəla, bu mövzu təsviri sənətin bütün sahələrində – rəngkarlıqda, qrafikada, heykəltəraşlıqda kifayət qədər geniş təcəssüm olunub. İkincisi, bu sözləri janr palitrası barədə də deyə bilərik – adı çəkilən mövzu portret, batal janrlarında, epik xarakterli müxtəlif çoxfiqurlu kompozisiyalarda, hətta mənzərə janrında belə öz dolğun təcəssümünü tapıb. Üçüncüsü, həmin mövzuya müraciət etmiş fırça və tişə ustalarının sayı heç də az deyil. Ən səthi hesablamalara

* Prof., Dr., Azərbaycan MEA Memarlıq və Gözəl Sənətlər İnstitutu, Bakı.

görə bu müəlliflərin sayı 50-dən artıqdır. Üstəlik, rəssamların mövzu daxilinə nüfuz etmələrinin müxtəlif dərəcələrini aydın müşahidə etmək olar. Tanınmış rəssam Nazim Məmmədov (1934-2004) kimi elə sənətkarlarımız var ki, onlar soyqırım mövzusuna bütöv rəsmlər seriyası həsr etmişlər. Bəzi müəlliflər mövzu ilə bağlı birdəfəlik aksiya qismində ayrı-ayrı müsabiqələrdə, tematik sərgilərdə bir-iki əsərlə iştirak edib. Nəhayət soyqırım mövzusu yaradıcılığının əsas xəttinin təbii davamı olan rəngkarları, heykəltəraşları və qrafikləri xatırlamaq lazımdır. Onların içərisində ən parlaq simalardan biri tanınmış rəssam Əşrəf Heybətovdur. Soyqırım mövzusu onun üçün «Türk süitası» obrazlarının davamına çevrilmişdir.

Lakin ən vacibi budur ki, rəssamlarımız tərəfindən 1990-2010-cu illərdə yaradılmış əsərlər Azərbaycan təsviri sənətinin müəyyən süjet-tematik ənənəsinə daxil olmuşdur. Bu ənənənin əsasını qoyan şübhəsiz ki, Bəhruz Kəngərlidir. Hələ 1918-1920-ci illərdə o, özünün məşhur «Qaçqınlar» seriyasını yaratmışdı. Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisi sədrinin Bəhruz Kəngərlinin xatirəsinin əbədiləşdirilməsi haqqında imzaladığı sərəncamda deyilir: «Bəhruz Kəngərli dərin müşahidə qabiliyyətinə malik realist rəssam kimi öz fırçası ilə erməni zülmündən qaçmış soydaşlarımızı, erməni millətçiləri tərəfindən axıdılan qanları, bu gün Ermənistan adlandırılan əzəli Azərbaycan torpaqlarından didərgin düşmüş azərbaycanlıları təsvir etmişdir» [www.nakhcivan.az/portal].

Lakin təsviri sənətimizdəki bu ənənə təkcə azərbaycanlıların soyqırımını əks etdirən əsərlərdən təşəkkül tapmayıb. Maraqlıdır ki, hələ sovetlər dönəmində rəssamlarımız digər xalqların soyqırımı mövzusuna müraciət etmiş və çox təsirli, bütün dünyada şöhrət qazanmış tablolar yaratmışlar. Bu sırada ilk növbədə 1970-ci ildə Vyetnam müharibəsi qurbanlarına həsr olunmuş «Sonqmi kəndi sakinlərinin xatirəsinə» adlı əsər yaratmış Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Sara Manafovanın (1932-2007) adını çəkmək yerinə düşər. Bu tablo sözün həqiqi mənasında beynəlxalq hitə çevrildi və dünyanın bir çox ölkələrində müvəffəqiyyətlə nümayiş etdirildi. Üstündən bir çox illər ötdükdən sonra öz xalqının faciəsinə biganə qala bilməyən rəssam 1993-cü ildə «Xocalı faciəsi. Fəryad» ümumi adı altında iki əsər işlədi.

Müasir Azərbaycan incəsənətində Xocalı faciəsi ümumiyyətlə, soyqırım mövzusunun əsasını, ana xəttini təşkil edir. Xocalı mövzusunda ən təsirli, geniş təsvirinəqledici mahiyyətə malik tablolar rəssam Nazim Məmmədov tərəfindən işlənmişdir. 1992-2004-cü illərdə Nazim Məmmədov Xocalı faciəsi mövzusunda 40-dan çox rəngkarlıq və qrafika əsərləri yaratmışdır. Müəyyən mənada bu yaradıcılıq nümunələrini Xocalı soyqırımının bədii müstəvidə sənədləşdirilmiş salnaməsi adlandırmaq mümkündür. Bu seriyaya daxil olan əsərlərin 2002-ci ildə sərgidə nümayiş etdirilməsi bir çoxları üçün gözlənilməz oldu. Çünki Nazim Məmmədovun kolleqaları, tamaşaçılar onu multiplikator-rəssam, kitab tərtibatçısı və abstrakt rəngkarlıq tablolarının müəllifi kimi tanıyırdılar. Lakin bu, əsl «Xocalı harayı» idi [Məmmədov, 2010] – sərgi belə adlanırdı və həmin susmayan haray rəssamın qəlbində, düşüncəsində səslənirdi.

N.Məmmədovun rəngkarlıq seriyası üslub, rəng və plastika vasitələrinə görə fərqlidir. Buraya məhv edilmiş şəhərin və onun sakinlərinin faciələrini böyük planda əks etdirən «Xocalının son günü», «Xocalı od içində», «Ata, oğul, ər! Bizi xilas edin!», «Köməksiz Xocalı» kimi əsasən iri formatlı çoxfiqurlu kompozisiyalar daxildir. Elə tablolar da var ki, onlarda bir ailənin, yaxud hətta bir insanın faciələri öz əksini tapır. Bu əsərlərin təkcə adları - «Ailə əsirlikdə», «Onu asıblar», «Mən yetim qaldım», «Qohumlarım həlak oldu, mənsə sağ qaldım», «Xocalı Qavroşu», «Körpənin ölümü» - onların süjetini çox dolğun ifadə edir. «26 fevral, gecə» tablosu üslubiyyatına görə abstrakt sənətə yaxındır, başqa birisi – «Bu qız üçün günəş Xocalıda batdı» - tablosu forma quruluşu baxımından kubizmi xatırladır. Bu əsərlər nə qədər faciəli, eyni zamanda dəyərli olsalar da, hər halda rəssamın «Xocalı seriyası»nın eriqrafı kimi

«Xilaskarı gözləyən gözlər» kompozisiyasını seçmək olar. Vertikal formatlı bu əsərdə bir neçə ağlar qadın gözü, lap yuxarıda isə bir yerdə toplaşaraq sanki ağlayan buluda dönmüş gözlər təsvir olunub. Bütün seriya bədii sənətkarlığın və insan imkanlarının son həddində, dərin psixoloji sarsıntıların, tarıma çəkilmiş əsəblərin səbrlə, dözümlə çarpışdığı, kəllə-kəlləyə gəldiyi o mənəvi uçurumun lap qırağında yaradılıb. Sənətkar, belə hallarda deyildiyi kimi, ürək partlaması həddində işləyib, bu təsirli əsərləri çəkib.

Uzun müddət Almaniyada yaşayan, lakin öz xalqının faciələrinə biganə qala bilməyən soydaşımız Əşrəf Heybətovun «Xocalı» (2010) pannosunda da buna bənzər emosional gərginlik, ağrı və kədər hissləri özünü göstərir. Bu monumental pannonun kolorit həlli öz ifadəsini qan-qırmızı və göy rənglərin təzadlı kəsişməsində tapır və dünyanın sonu – apokalipsis görüntüsü ovqatı yaradır. İstər-istəməz yada düşür ki, ivrit dilində soyqırım «şoa» adlanır (xolokost yunan sözüdür) və bu qısa, kiçik söz böyük bəşəri kədərləri əks etdirən dəhşət, faciə anlamına gəlir. Ə.Heybətovun pannosu doğrudan da ölüm həddində olan, ətrafda ölüm və qandan savayı bir şey görməyən zavallı insanların dəhşət dolu hisslərini əks etdirir.

Xocalı faciəsi təkcə azərbaycanlı rəssamların deyil, bir insan kimi bu dəhşəti kənardan biganəliklə seyr edə bilməyən xarici rəssamların yaradıcılığında da yer alıb. Fransız rəssamı Reno Baltzinger bu mövzuya ağ fonda qırmızı və qara rənglərlə işlənmiş bir neçə əsər həsr etmişdir. Rəsmlərdəki qırmızı və qara rənglər kətan üzərində axaraq ölüm və qan assosiasiyası yaradır.

İncəsənətdə Xocalı faciəsi təkcə rənglər yox, həm də daş, plastik obrazlar vasitəsilə öz bədii təcəssümünü tapır. Bakıda, metronun «Xətai» stansiyası yaxınlığındakı o qədər də böyük olmayan sahədə T. və M.Rüstəmov qardaşları tərəfindən Xocalı faciəsi qurbanlarının xatirəsinə abidə ucaldılıb (2008). Heykəltəraşlar soyqırım ideyasını son dərəcə lakonik və sadə vasitələrlə ifadə etməyə müvəffəq olmuşlar. Qara mərmərlə üzlənmiş hündür, düzgün proporsiyalı postament üzərində üz-gözündə, duruşunda dərin kədər və hüzn əks olunan, irəliyə doğru uzatdığı əlləri üstündə öldürülmüş körpəsini saxlayan gənc ana fiquru ucalır. Postamentin aşağı hissəsində müəlliflər soyqırım qurbanlarının xatirəsinə tuncdan tökülmüş əbədi qəbirüstü əklil yerləşdirmişlər.

Hal-hazırda Heydər Əliyev Fondunun layihəsinə əsasən Xocalı qurbanları abidəsi yaxınlığında yerləşəcək Xocalı soyqırımı Memorial kompleksinin yaradılması üzrə iş aparılır. Layihənin əsasında simvolik konsepsiya dayanır. «Bu konsepsiyaya müvafiq olaraq kompleksin həyətində fevralın axırında çiçək açan ağaclar əkiləcək. Bu, 1992-ci ilin fevralında Xocalıda amansızlıqla qətlə yetirilmiş günahsız insanların yarımçıq kəsilmiş ömürlərini simvolizə edir. Kompleksi dörd bir yandan çevrələyən düzbucaqlı monolit sanki Xocalı sakinlərini soyqırımdan müdafiə etməyə çalışan simvolik əllər formasında həll edilmişdir [Gülnar Əliyeva]. 25 əsərdən ibarən olan, müxtəlif materiallardan düzəldilmiş heykəltəraşlıq seriyasının müəllifi Azərbaycanın xalq rəssamı Xanlar Əhmədovdur. Bu möhtəşəm heykəltəraşlıq əsərləri içərisində «Son ümid», «Xocalı şəhidi», «Xocalı faciəsi» öz plastik həlli ilə xüsusilə seçilir.

Xocalı mövzusu Azərbaycanın xalq rəssamı, istedadlı heykəltəraş Natiq Əliyevin də yaradıcılığında öz dolğun təcəssümünü tapmışdır. O, Mexikoda (2012), Bosniya və Herseqovinanın paytaxtı Sarayevoda (2012) və Ankara şəhərində (2014) Xocalı faciəsi qurbanlarının xatirəsinə ucaldılmış monumental abidələrin müəllifidir. Bu heykəllər maraqlı kompozisiya həlli, plastik formaların mütənasib quruluşu, dramatik məzmunu ilə seçilir.

Vaqif Ucatayın bütün dünyanı dolaşmış «Xocalı» plakatında köksünə xəncər sancılmış körpə təsvir olunub. Şübhəsiz ki, bu kompozisiya öz emosional təsir gücünə görə soyqırım mövzusunda işlənmiş ən riqqətli, yaddaqalan əsərlərdən biridir. Rəssam həmçinin dinc azərbaycanlıların erməni quldurları tərəfindən törədilən soyqırımına həsr

olunmuş «Bax! Gör! Xatırla!» adlı qrafik əsərlər seriyası yaratmışdır. Bu seriya seyrçini ruhən sarsıdır, onu şok vəziyyətinə salır. İnanmaq çətin olsa da, burada heç bir rəssam təxəyyülü, mücərrəd bədii ümumiləşdirmə yoxdur – rəsmlərdəki dəhşətlər məhz olmuş hadisələri əks etdirir. 49 qrafik vərəqədən ibarət olan seriyada əks edilmiş tükürpərdici görüntüləri V.Ucatay möcüzə nəticəsində sağ qalaraq əsirlikdən qurtulmuş Xocalı sakinlərinin dilindən eşitdikləri əsasında işləyib. Seriyanı yaradarkən rəssam bədii ifadə vasitələrindən minimum səviyyədə istifadə edib. Təsvirlər əsasən ağ kağız fonunda qara qrafik cizgilərdən və qırmızı qan ləkələrindən ibarətdir. Hamilə qadının qarnına soxulan bıçaq, diri-diri şaqqalanmış körpəsinin meyiti ilə döyülən, naləsi ərşə qalxan gənc ana, itiuclu armaturlara taxılmış kəsik başlar… əks olunan səhnələrdə qırmızı qan görüntüləri əsl dəhşət ab-havası yaradır. 2009-cu ildə Vaqif Ucatayın Xocalı faciəsinə həsr olunmuş qrafik əsərlərinin sərgisi keçirilərkən seyrçilər sözün həqiqi mənasında böyük ruhi sarsıntılar yaşadı.

Ümumiyyətlə Xocalı, soyqırım, Qarabağ müharibəsi mövzusu müasir Azərbaycan qrafikasında mühüm yer tutur. Maraqlıdır ki, bu mövzu bəzən bütöv bir qrafik əsərlər seriyasının yaradılmasının əsasını təşkil edir. Vüqar Quliyev (təvəllüdü 1980) Xocalı mövzusuna gənc yaşlarından müraciət edir. Onun əsərləri sırasında “Xocalı qaçqını” (2012), “Qaçqın qadın” (2013), “Təcavüz” (2014), “Soyqırım” (2014) qravüraları, həmçinin “Faciə” triptixi (2015) xüsusilə qeyd edilməlidir. 1992-ci il fevral faciəsinə həsr olunmuş növbəti sərgidə gənc rəssam “Sönmüş ocaq” (2011) rəsminə görə mükafata layiq görülüb.

V.Quliyevin atası, tanınmış rəssam Oqtay Quliyev də (təvəllüdü 1948) soyqırım mövzusuna həsr olunmuş bütöv bir qrafik işlər seriyasının müəllifidir.

Bunlar əsasən 2013-2014-cü illərdə çəkilmiş vərəqlərdir. Seriyaya onlarla rəsm daxildir ki, bunların da az qala hər birində dərin kədərə qərq olmuş milli geyimli qadınlar təsvir edilib. Oqtay Quliyevin emosional təsir baxımından ən qüvvətli işlərindən biri 2013-cü ildə yaradılıb. Burada detalların sayı minimuma endirilmişdir, hər şey sadə və, eyni zamanda, son dərəcə gərginləşmiş görünüşə malikdir. Böyük planda qadın siması və uşaq siması. Qara yaylıq, qara gözlər, qara göz yaşları...

SONUÇ

Biz soyqırım haqqında danışdıqda, hamımızın səyi yalnız bir məqsəd daşıyır: Bu, bir daha təkrar olmamalıdır. Bir daha yəhudi xolokostu baş verməməlidir, bir daha atom bombası Xirosima üzərinə düşməməlidir, bir daha ispan Gernikası, Vyetnam Sonqmisi, Belorus Xatını, Ukrayna, Qazaxıstan aclığı təkrarlanmamalıdır, bir daha Azərbaycanda Xocalı faciəsi təkrarlanmamalıdır.

KAYNAKÇA

1. Məmmədov D.N. Xocalı xarayı. – B., 2010.
2. http://www.nakhchivan.az/portal-ru/serencam-8.htm
3. Gülnar Əliyeva. Xocalı Soyqırımı Memorial Kompleksi belə olacaq. http://www.anspress.com/index.php?a=2&lng=az&nid=201938

DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDAKİ YERİNE DAİR: EKREM KAHRAMAN ÖRNEĞİ

(ON THE PLACE OF DIGITAL PRINTING TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART: EKREM KAHRAMAN'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 Ekrem Kahraman 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 Ekrem Kahraman's digital printing technologies. Ekrem Kahraman 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, Ekrem Kahraman, Contemporary Turkish Painting Art.

GİRİŞ

Sanat, sözcüklerle sınırlandırılamayacak kadar geniş boyutlu bir kavramdır. Bu nedenle de şimdiye kadar ilgili literatürlerce çok çeşitli tanımlamaları yapılmıştır.

Ünlü filozof Kant'a göre sanat bir 'oyun' dur. Dolayısıyla sanatın kaynağı da 'iş'tir. Diğer yandan Hegel'e göre sanat; "*Ruhun madde içindeki görünümü*"dür (Bozan, 2011: 10).

* 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.

Teknoloji terimi ise yunanca 'sanat' ve 'bilmek' sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. Teknoloji insanoğlunun gereklerine uygun yardımcı alet ve araçların yapılması ya da üretilmesi için gerekli bilgi ve yetenektir. Teknoloji ayrıca, bir sanayi dalıyla ilgili üretim yöntemlerini, kullanılan araç-gereç ve aletleri kapsayan bilgidir. Bir insan etkinliği olarak teknoloji, insanlık tarihinde bilim ve mühendislikten önce ortaya çıkmıştır.

Birkaç yıl öncesine kadar radyo, televizyon, fotokopi makinesi, faks gibi kitle iletişim araçları, ileri teknolojiyi ifade eden araçlar iken bugün onların yerini bilgisayar, dijital baskı makineleri ve yazıcılar gibi daha yeni teknolojiler almıştır (Avcı, 2013: 46). Bütün bu araçların oluşturduğu ortama 'dijital ortam' denilebilir. Dijital teknolojiler, temelde bilgi ve iletişim araçlarını esas almakta ve bunların gün geçtikçe yenilenmesiyle kendini geliştirmektedir. Fakat unutulmaması gereken önemli bir nokta ise bu kavramların gün geçtikçe kapsamının değişmesidir. Özellikle XX. yüzyılın sonlarına doğru toplumsal açıdan "dijital teknolojiler" farklı kelime kullanımları ile tanımlanabilmektedir (Kır, 2008: 53). Kısaca kavramlar kendini güncelledikçe bulunduğu dönemin "yeni teknolojisi", "iletişim teknolojisi", "dijital teknolojisi", "bilgisayar teknolojisi" olmaktadır.

DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDAKİ YERİNE DAİR: EKREM KAHRAMAN ÖRNEĞİ

İstanbul Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden 1971 yılında mezun olan Kahraman (Çiftçioğlu, 1998: 308), çeşitli kurumlarda öğretmenlik yaptıktan sonra görevinden ayrılarak plastik sanatlar alanında yazılar yazmaya başlamıştır. Sanatçının çok sayıda ulusal ve uluslararası koleksiyonda eserleri bulunmaktadır. Kahraman'ın resimlerine bakıldığında (Görsel-1) adeta büyülü bir atmosfer ve ışıltı dikkatleri çeker.



Görsel-1: Ekrem Kahraman, "Ortak Paradoks", 2012, 205x235 cm., Karışık Teknik, ("Sanal", 2014).

Kaya Özsezgin, Kahraman'ın resimleri ve özellikle resimlerindeki ışık hakkında şunları söylemektedir;

"…resimlerinde özellikle vurgulanmış olan bir nokta, derinliğin metafizik bir ışıkla pekiştirilmiş olmasıdır. Işık kavramı, Ekrem Kahraman'da sorunsal bir ilişki

çemberini kuşatmış olarak karşımıza çıkar ve görselliğin geleneksel kalıbını kırarak fantezi öğesine bürünür. Bir başka deyişle, doğal bir ışık gibi görünmez. Resme dışardan bakan kişinin gözlemini, manzaranın derinliğine doğru çeker ama perspektif yaratmanın alışılmış işleviyle değil, anlam yükünü vurgulamakla görevlidir bu ışık. Bu yönüyle, doğal ışığın bir alternatifi ya da onun tamamlayıcısı izlenimi bırakır. Gökyüzünü resmin çerçevesinden içeriye doğru, birbirine sarmalanmış bulut yumaklarının uyumsal dokusuyla dolduran ışıklı motifler bize, bulutlu bir gökyüzünün bu derece görkemli bir donanımla olağan boyutlarının ötesine geçebileceğini düşündürür. Sanatçı, burada hem kendi hem imajinasyonu için uygun bir kapı aralamış olur hem de resmi karşısında izleyiciyiyi bu imajinasyona katılmaya çağırır. Daha doğrusu, resmi üreten kişiyle izleyen kişinin ortak fantezi arayışı devreye girer burada. Resimdeki evrensel ışığın peşine takılan göz, bulut kıvrımlarını izleyerek, toprakla gökyüzünün birleştiği çizginin ortalık yerine varır…" (Aktaran: Metin, 2002: 19).

Sanatçı, çocukluğundan itibaren edebiyatla iç içedir. Yaşar Kemal'ın şiirselliğinden etkilenmiştir. Marksist gelenekle ilişkilerinden dolayı Rus edebiyatını içselleştirmiş, sanatçı kişiliğini ve ateşli ruhunu zenginleştirmiştir. Dostoyevski'nin her şeye çok yönlü bakışı; Tolstoy'un akıldan çok sezgiyi öne çıkarma tutumu; Yevtuşenko'nun hülyalı, hayalperest ve taşkın ruh yapısı ve Puşkin'in "ulusallıktan evrensele ulaşma ideali" onun da vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Birçok Türk aydını ve sanatçısında olduğunu düşündüğü "Batı kompleksi" O'nda hiçbir zaman barınamamıştır. O'nun ilgisini çeken, batının gerçekleştirdiği sanayi devrimi, modernizm ve insanın bir birey olarak var oluşudur. Sanatçıya göre; sanat, felsefe hatta kısaca bütün bilimler de bu noktada bir sıçrama içerisinden geçmiştir. Kendi sanat görüşünü anlatırken *"kendi adıma yetenekli olduğumdan değil filozofluğumdan dolayı sanatçı olduğumu fark ediyorum"* diyerek düşünsel zeminini işaret etmektedir (Hatiboğlu, 2002: 15).

Kahraman'ın resimlerinde ilk olarak toprak ve gökyüzü ile karşılaşılmaktadır (Görsel-2). Eserlerde söz konusu toprak ile gökyüzünün karşılaşma alanlarının, kodlanması mümkün olmayan düşsel bir haritaya dönüştüğü görülmektedir. Sınır ve koordinatlarına Kahraman'ın hükmettiği bu uzam, kendisinin de belirttiği gibi "ne gökyüzüdür ne de yeryüzü". Olsa olsa kalıplaşmış tüm kavramların tepe taklak olduğu özerk bir arenadır (Çalıkoğlu, 2015: 3).



Görsel-2: Ekrem Kahraman, "İkna Etmemiş Girişim", 2012, 180x200 cm, Karışık Teknik, ("Sanal", 2014).

Kahraman'ın tamamen kendine gönderimli hesaplaşmasının ikinci etabı ise, yarattığı atmosferde tasarladığı imgeler ve imgelerin konumlandırılmasına ilişkindir. Kahraman'ın seçmiş olduğu imgeler; doğrudan yaşamdan gelen sonsuzluk, belirsizlik, yersizlik ve bilgiselliği temsil etmektedir. Söz konusu imgeler Kahraman'ın her eserinde farklı bir anlam kazanmakta ve resimlerindeki özerk arenada hiçbir imge başıboş bırakılmamaktadır (Boyacı, 2015: 5) (Görsel-3).



Görsel-3: Ekrem Kahraman, "Sonsuz Soru Sonsuz Cevap", 2012, 205x205 cm, Karışık Teknik, ("Sanal", 2014).

Kahraman'ın resimleri hakkında genel kanı; sanatçının resimlerinde sonu olmayan bir felaket duygusunun kol gezdiğine ilişkindir. Şüphesiz kendisinden sonra her şeyin biteceğine inanan birinin eserlerinde bu kaygının yansımasını bulmak olasıdır (Çalıkoğlu, 2015: 3).

Kahraman, güncel sanatı *"Sanat artık naif değil. Sanat artık bir güzellik sunucusu da değil. Sanat entelektüel bir dönüşüm mekanizması"* (Aktaran: Feyzoğlu, 2012: 106) biçiminde özetlemiştir. Kahraman'ın sanat anlayışı kısaca, sanatın tabulardan yavaş yavaş arındığı ve tutucu tavırlardan kurtulduğu yönünde yorumlanabilir.

Araştırma kapsamında, sanatçının son dönem eserlerine (Görsel-1, Görsel-2, Görsel-3, Görsel-4) bakıldığında, resimlerinde dijital baskı tekniklerini de kullandığı görülmektedir.



Görsel-4: Ekrem Kahraman, "Kutsal Uzaklık", 2012, 150x200 cm, Karışık Teknik, ("Sanal", 2014).

Bu bağlamda sanatçı, eserlerinde kullandığı dijital teknikleri; *"…Çeşitli fotoğraflar çektim, resimlerimde bunları dijital baskı olarak devam ettirdim. Ancak tekniğim bugüne kadar kimsenin kullanmadığı bir teknik sanırım. Çünkü genellikle dijital baskı tekniği ya boş tuvale basılıyor ya da basılanın üzerine çalışılıyor. Ben ise resmim bitmeye yakınken resmimin içine uyguluyorum bu tekniği"* (Feyzoğlu, 2012: 106) biçiminde açıklamaktadır.

Çağdaş sanat anlayışına göre; sanatçıların eser üretirken kullandığı yöntemlere ve tarzlara Kahraman; *"Günümüz tarzlar çağı değil, bireysel tutumlar çağı. Dolayısıyla tarzlar çağı modern döneme ait bir çağdır ve benzer anlayışta ki benzer diller, benzer yolları kullanarak ortak fakat yine de kişisel olan sonuçlara gitmişlerdir. Günümüz sanatçılarında ise bu tavır zaman zaman etkin olsa da esas olarak bu değildir. Kişisel yollar tercih edilir. Sanatçılar her alandan, her farklı yoldan, her farklı akımdan etkilenirler ve kendilerine ait yolları bulurlar…"* (Aktaran: Uysal, 2013: 105) biçiminde açıklama getirmektedir.

Sonuç olarak; Kahraman, son dönem eserlerinde (Görsel-1, Görsel-2, Görsel-3, Görsel-4) söz konusu düşlerini gerçekleştirirken dijital baskı teknolojisini de kullanmıştır. Tuval üzerine dijital baskı teknolojisinin yardımıyla oluşturmak istediği imgeleri ya da mekânları yerleştirmiş ve daha sonra bu görüntülerin üzerine boya ile müdahale etmiştir. Kahraman'ın; *"Resim yapmanın kuralları aşılmalı ve bu niyetle hareket edilip, bütün olanaklar denenmelidir"* (Yılmaz, 2015: 1) sözü, kendisinin geleneksel yöntemlerle oluşturulan eserlerle, postmodern yöntemlerle oluşturulan çalışmaları sanatsal açıdan aynı değerde gördüğünü göstermektedir.

KAYNAKÇA

AVCI, Elif (2013). *Dijital Sanat Bağlamında Dijital Teknolojilerin Güzel Sanatlar Eğitimine Entegrasyonu: Bir Eylem Araştırması.* Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

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.

FEYZOĞLU, Elif Bengü (2012). *Bir Dünyalı Sanatçı Ekrem Kahraman*. Workplus Dergisi, Sayı/7, 102-107.

HATİPOĞLU, Mehmet E. (2003). *Kavramsal Sanat Kapsamında Enstalasyon ve Türk Sanatçılar Üzerindeki Etkisi.* Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
KIR, Gülten (2008). *İnternet ve Gençlik.* İzmir: Şenocak Yayınları.
METİN, Nevzat (2002). *Ekrem Kahraman Sanat Kataloğu.* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
UYSAL, Zeynep (2013). *Ekrem Kahraman'la Röportaj.* Megalife Dergisi, Sayı/87.

ELEKTRONİK KAYNAYÇA

BOYACI, Melis (2015).http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0, Erişim Tarihi: 04.06.2015.
ÇALIKOĞLU, Levent (2015). *Ekrem Kahraman'da Boşluk Üzerine Yanılsamalar.*http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0, Erişim Tarihi: 04.06.2015.
YILMAZ, Nevzat (2015). *Ekrem Kahraman ve Barış Sarıbaş'tan Temiz Havada Resim.* http://www.dailymotion.com/video/xf4v50_ekrem-kahraman-ve-baris-saribas-tan_shortfilms, Erişim Tarihi: 05.07.2015.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel-1: Ortak Paradoks.
http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
Görsel-2: İkna Etmemiş Girişim.
http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
Görsel-3: Sonsuz Soru Sonsuz Cevap.
http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
Görsel-4: Kutsal Uzaklık.
http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.

LEVNİ'NİN KADIN FİGÜRLERİNDEKİ KIYAFETLERİN SARAYIN TERZİ DEFTERLERİ BİLGİSİYLE KARŞILAŞTIRILMASI

Mehmet KÜÇÜK*

ÖZET

Osmanlı kadın giyimine ait bilgiler yerli ve yabancı kaynaklarda yer alan yazılı materyallerle beraber, resim minyatür vb. görsel öğelerden de elde edilebilmektedir. Ancak resim sanatında kişinin resmedilmesinin 18.yy sonundan sonra yaygınlaşmış olması ve gerek kadınların mahremiyeti, gerekse inançlar doğrultusunda kadın giyimine yönelik görsel bilgiler elde edebilmek açısından minyatür resimleri önemli birer kaynak oluşturduğu görülmektedir. Resim ve minyatürlerden elde edilen bilgiler dışında, terzi defterlerindeki bilgiler de dönemin kadın kıyafetleri hakkında önemli gerçekleri göz önüne getirir. Bu çalışmada da dönemin şair ve nakkaşı Levni'nin çizmiş olduğu kadın minyatürlerindeki kıyafetlerin, terzi defterlerindeki bilgilerle karşılaştırılması düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Moda, Giyim, Osmanlı Kadın Kıyafetleri, Levni, Minyatür, Terzi Defteri.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE AMACI

Giyim, bulunduğu toplumun inanç, kültür yaşam tarzını üzerinde barındıran diğer topluluklara görsel mesaj ileten bir araç olarak, geleneksel toplumlarda kişinin içinde bulunduğu sosyal statü, estetik anlayışı, işlevine ait özelliklerini yansıtmaktadır. Bu nedenle, geçmişe yönelik bilgilerin elde edilebilmesinde kültür mirasları içerisinde önemli bir faktördür.

GİRİŞ

18. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun bir yandan Batı'ya açıldığı, diğer yandan inişe geçtiği karışık bir dönemdir. 16. yüzyılda altın çağını, sanat yönünden Klasik dönemini yaşayan imparatorluk, 17. yüzyılda eski gücünü kaybetmiş, bu durum 18. ve 19. yüzyıllarda da devam etmiştir. Ülkenin siyaset ve ekonomisine bağlı olarak gelişen sanat da gözle görülür bir değişiklik ve durgunluk yaşamıştır. Bu sebepten 18. yüzyıl kumaş sanatını açıklayabilmek için 15. yüzyıldan itibaren varlığını hissettiren Osmanlı dokumacılığını gözden geçirmek gerekir. 1502 tarihli Bursa, İstanbul ve Edirne kanunnameleri, dokumacılıkla ilgili çok önemli bilgiler içerir.[1]

Bu kanunların metninde ipek "harir", kumaşın boyunu belirleyen çözgü telleri "meşdut" veya "ariş", enine atılarak dokumayı sağlayan atkı iplikleri "pot" ve kadifelerdeki tüylü kısım "hav" olarak geçmektedir.[2]

Bu kanunname de ipeklerin boyanması ve renkler hakkında şu bilgiler verilmektedir; ipekler hazırlandıktan sonra boyanırdı. Boyama, kumaşın kalitesini belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Türk kumaşlarında en çok kullanılan rengin

* Öğr. Gör., Uşak Üniversitesi Banaz Meslek Yüksekokulu Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

[1] Hülya, TEZCAN, "18.Yüzyıl'da Osmanlı Kültür Ortamı", Sanat Tarihi Dergisi Yayınları, Sempozyum Bildirileri, 20-21 Mart 1997,İstanbul 1998, s.193.

[2] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.193

kırmızı ve mavi olduğu bilinir. Kırmızı renk, Osmanlıların "lök" yabancıların "lak" dedikleri boyar madde, aynı isimli böceğin dişisinde bulunan reçineli kısmından elde edilmektedir. Bursa kanununda lök'ten kırmızının nasıl elde edileceği şöyle anlatılmıştır;…dirhemi belli miktar löki çivid'den geçiriliyor. Çivid ezilip saf suyu elde edilir. Bu suya katılan ipek kırmızı olur. Ama lök miktarı az olup, yeni ezilmiş çivid suyuna batırılırsa ipek, menekşe moru ile kırmızı arasında bir renk ortaya çıkmaktadır. Lök'e kızıl boya katılırsa renk kalp, yani bozuk olur. Boyanacak ipek, ince ve iki teli de bükümlüyse boyayı iyi kabul ettiği bilinir.

Mavi rengin elde edildiği çividden Edirne ihtisabında da bahsedilir. Bu yazılarda, çivid yerine kara boyanın da kullanıldığı, çivid boyasının Hindistan'dan gelen bir bitkiden elde edildiği yazılıdır. Çivid boyası "nil" olarak da bilinen indigo boyadır.[3] Çivit boyamacılığının Osmanlıda çok yaygın olduğunu arşiv kayıtlarından anlamaktayız.[4]

Kanunnamede kumaşlar cinslerine göre ayrılmış ve her birinin standartları belirlenmiştir. Bursa ihtisabında ipekli dokumalardan kemha, çatma, kadife, tafta, vala gibi belli kumaşların adı geçmektedir. Dokumada kullanılan telin kumaşın kalitesini oluşturmakta çok önemli yeri vardır. Simkeşhanelerde çekilen gümüş önce cıva yardımıyla altınla yaldızlanır, sonrada çekilirdi.[5]

Bu işlemin telin dokunması için uygunluğunu belirlemek üzere kemhacıbaşı nezaretinde yapılması bir hükümle bildirilmiştir.[6] Osmanlı ipeklilerinin gözü rahatsız etmeyen ağır başlı, soluk bir parlaklığı vardır. Bu, başlangıçta; dokuma bittikten sonra her dokumacının kendi atölyesinde uyguladığı preslemeyle sağlanıyordu.

Erken saray kumaşlarında uygulanan desenler saray nakkaşhanesin de devrin önemli sanatkârları tarafından hazırlanır ve bütün sanat kollarına dağıtılırdı. Nakkaşhane de üretilen desen programı 15.yy.dan başlayarak değişimler göstermiş ve bu değişiklikler kumaşlar üzerinde takip edilebilmişlerdir.[7] 15.yy. sonundan başlayarak kıvrık dallar arasında Rumilerin giderek hatayilerle zenginleştiği spiraller dikkati çeker. II. Bayezid (1481-1512) devrinde çok incelen bu desene bulut ve düğüm motifinin katıldığı gözlemlenmiştir. Yavuz'un (1512-1566) Tebriz'i alışından sonra oradan İstanbul Topkapı Sarayı'na getirilen sanatkarlar arasında en önemli isim "Şahkulu" isimli ünlü bir nakkaş bulunuyordu. 1520-1566 yılları arasında saray nakkaşhanesinde faaliyet göstermiş olan bu nakkaş, Osmanlı bezeme sanatlarında "Saz yolu" denilen bir üslubun yaratıcısı olmuştur. Kıvrık hançeri yapraklar, aralarında iri başlı çiçeklerin yer aldığı, zaman zaman hayvan figürleriyle de zenginleştirilen bu şema, kitap tezhibi, kumaş, çini, kuyumculuk gibi çeşitli sanat kollarında kullanılmıştır. Saray nakkaşhanesinin

---

[3] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.194

[4] Ahmet AYTAÇ, "Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde Çivit (İsatis tinctoria) Bitkisi İle Alakalı Bazı Belgelere Dair", *II. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri*, 05/10.04.2014-Bosna.

[5] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.194; Ahmet AYTAÇ ve ark., *Başbakanlık Osmanlı Arşiv'lerinde El Dokumalarına Dair Önemli Kayıtlar*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2014.

[6] Ahmet REFİK, "Onuncu Asr-ı Hicri'de İstanbul Hayatı (1495-1591), İstanbul 1977, s.70-7, Bel.7. – (Hülya, TEZCAN, "18.Yüzyıl'da Osmanlı Kültür Ortamı", Sanat Tarihi Dergisi Yayınları,Sempozyum Bildirileri, 20-21 Mart 1997,İstanbul 1998, s.193.)

[7] Hülya TEZCAN, "Saray Nakkaşhanesinin Erken Resim Programına göre Hazırlanmış Türk Kumaş ve İşlemeleri", 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Ankara 1995, s.321-330.

önemli isimlerinden biri de Karamemi'dir. Başta gül, lale, sümbül, karanfil, süsen zemin olmak üzere has bahçelerin çiçeklerini, bahar açmış meyve ağaçlarını Osmanlı'ya özgü bir natüralizm ile bezeme sanatına mal etmiştir. "Çiçek Üslubu" da denilen bu bezemenin bütün sanat kollarında örnekleri çokça görülmüştür. Bu yüzyıldan sonra kitap tezhibinin klasik rumi, kıvrım dal ve hatayi çiçeklerinin oluşturulduğu geleneksel yolu izlemesine karşılık, kumaş desenlendirilmesin de geleneksel bezeme zemini doldurulmuş, çiçek deseni üst sırayı oluşturmuştur.[8]

Kitap tezhibinde görülüp kumaşta da kullanılan bu desenler dışında tekstilin dokuma özelliğinden doğan kendinden desenli denilen damask tekniğinde çubuklu, kareli, benekli desenler veya sepet örgü, diyagonal v.s. gibi zemin örgüleriyle desenlendirilmiş kumaşlar da görülmektedir. Ayrıca doğa motifleri, güneş, ay, yıldızlar, sembolik motifler, mühr-ü Süleyman, çintemani erken dönem kumaşlarda çokça rastlanan motiflerdendir. [9]

Erken dönem kumaş ve desenler hakkında kısaca bilgi verdikten sonra 18. yy.a geldiğimizde; 17. yüzyılda ülkeye hakim olan ekonomik sıkıntı kumaş sanatıyla ilgili olarak incelenen belgelerde görülebilmektedir.

Saray bünyesinde de kısıtlamalara gidildiği anlaşılmaktadır. Örnek verecek olursak; Sarayın hassa dokuma atölyelerinde çalışanların listesinde dokumacıların sayıları 1557'de yüzkırkbeş kişi olarak gösterilirken, bu sayının 1655'de yirmibire, 1687'de dörde düştüğü görülür.[10] Yine bu devirde dokumada kullanılacak ipek miktarının 1920 grama kadar düştüğü metal tel kullanımının da çok azaldığı gözlenir. Dokumada kullanılan tellerdeki altın ve gümüş oranı azalmaktaydı. Hatta çarşı işlemelerinde bakır üzerine yaldızlanmış tel kullanıldığı son yıllarda yapılan deneylerle ortaya koyulmuştur.[11]

Osmanlının bu dönemde batıya yaklaşmaya çalışmasıyla, sultanlardan bazılarının Batı'nın ilerleyen teknolojisiyle, bazılarının sanatıyla ilgilendiği gözlemlenmiştir. 18. yüzyıla bu şekilde girilirken, yüzyılın başında saltanat süren III. Ahmet (1703-1730) ülkede yeni bir sanat ortamı yaratmak istemişlerdir. Tarihe Lale devri olarak geçen bu dönem, Osmanlı sanatının da taze bir ruhla yeniden canlanması, Batı'ya açılmasının başlangıcı olarak kabul edilebilir. 18. yüzyıl Türk kadınının evinden dışarı çıktığı, toplu halde mesire yerlerine gidildiği, neşeli, eğlenceli bir dönemdir. Dönemin şair ve ressamları eserlerinde bu görüntüleri çok güzel yansıtmışlardır. Bu tasvirlerde dikkati çeken özellik; sade, düz kumaşlardan veya yollu, küçük desenli kumaşlardan yapılmış olmalarıdır. Aynı durum; III. Ahmed'in çocuklarının sünnet düğününün tasvir edildiği 1720 tarihinde Levni tarafından resimlenmiş Surname-i Vehbi minyatürlerinde[12] davetlilerin sade elbiselerinde de görülür. Ayrıca bu husus eserin metninde hediye gelen kumaşların isimlerinde de anlaşılmaktadır. Atlas ve hatayilerin yanında telli ve nevzuhur hatayi, elvan ve sade hatayi, elvan atlas, taraklı atlas gibi özellikler belirtilmiştir. Dikkati çeken husus ise "nevzuhur" kelimesiyle de ifade edildiği gibi bir takım yeni kumaş cinslerinin ortaya çıkmış olmasıdır.[13]

---

[8] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.195
[9] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.195
[10] Tahsin, ÖZ, "Türk Kumaş ve Kadifeleri II", İstanbul 1951,.s.1.
[11] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.196
[12] Esin ATIL, "Surname-i Vehbi",
[13] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.196

Yeni kumaş isimlerine, yurt dışına giden elçilerle, gittiği ülkenin kralına sunulmak üzere saray tarafından verilen hediye listelerinde karşılaşılır. Örneğin; 1741 yılında elçi Mehmet Sait Efendi'nin Fransa kralı 15. Louis'e götürdüğü hediyeler arasında İran taklidi İstanbul dibası bulunuyor. Yine 1748'de İran'a, Nadir Şah'a giden hediyeler arasında, İstanbulkari şükufe nevzuhur diba, İstanbulkari telli kadife yastık, çiçekli bürümcük, Bursa işi kadife yatık, renkli Sakız seccadesi gibi kumaş isimleri dikkat çekiyor.[14]

18. yüzyılda işlemeli kumaşlardan yapılan elbiseler moda olmuştu. Bunlar sık dokunmuş ince pamuklulardan, seraser, kadife, atlas gibi ağır ipekliler, canfes, tafta, bürümcük gibi hafif ipekliler ile şakaki, lahuraki denilen yünlülere kadar her cins kumaş üzerine işlenirdi. Ayrıca ipekliler üzerine değişik şekillerde bükülmüş altın gümüş alaşımlı tel iplik, düz tel kesme ve bükme tel, pul ve boncuklarla ağır işlenmiş kumaşlar da hazırlanırdı. Kaynaklarda; "Hüseyni" denilen bu işlemeli elbiselik kumaşların 18. yüzyıl başlarında ortaya çıktığı, 19. yüzyılda daha da zenginleşip yaygınlaştığı anlaşılmaktadır.[15]

Sultan III. Ahmed'in kumaş ve işlemelerde kullanılan altın tel sarfiyatını önlemek üzere İstanbul kadısına 1715 tarihinde gönderdiği hüküm; birkaç yıldan beri ağır sırma püskül saçak ve kadınların yemenileri ve koyun makramesi yerine kullanılan yemeniler, sırma bükme gaytan, ….bürümcük üzerine dal sırma işleme şeyler peyda olup….. bu durum darphanenin tatiline sebep olacaktır, … Bu malları miri için zapt edin, işleyenleri de fermana karşı geldiği için küreğe koyun, şeklinde uyarıcı hükümlerle doludur.[16]

Dokunmuş kumaşları işleyen tezgâhlar Tepebaşı ve Galata'daki atölyelerde bulunuyordu. Bu yüzden, Hüseyin işlemeli kumaşlar kaynaklarda "Tepebaşı" ve "Glata işi" olarak da geçmektedir. Ancak işlemesinde tek kullanılan bu kumaşlari fazla miktarda metal tüketimine yok açtığı için sık sık yasaklamıştır. 15 Nisan 1786'da Reisül Küttab'a verilen bir emirde; Hanımların Galata işi denilen tel sırma ve kılabdan işleme suzen, şeyleri alıp satmaları, dokumacıların dokumaları ve işlemeleri, terzilerin bu kumaştan elbise dikmeleri yasaklanmıştır.[17]

Bütün bu yasaklara uyulmadığı gerek sarayda bulunan mevcut örneklerden, gerekse hanedana mensup hanımların masraf defterlerinden anlaşılmaktadır.

Saraydan kılabdan tüketimini azaltmak için ard arda yapılan uyarılar ve onların hiç önemsenmediğini gösteren pek çok belge mevcuttur. Bu kısıtlamalara, başta saray kadınları olmak üzere ne kılabdancı, ne işlemeci, ne terzi, ne de çarşı esnafı uymaz. Bu sebeple II. Mahmud'un İstanbul kadısına gönderdiği 1811 tarihli ferman[18] "Hüseyni tabir edilen sırma işlemeli esvab sanatıyla meşgul olan esnafın kuvvetli bir nizama raptı" hakkındadır.

Kılabdan esnafı, simkeşhaneye bağlı olarak çalışırdı. Ürettikleri kılabdanları, terzilere bağlı olarak çalışan "Kılabdan bükmeci" esnafı hazırlardı ki; vesikalarda bu kişiler, "esvab harcı için Hüseyni tabir olunur kırma hare dokur"

[14] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.197
[15] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.197
[16] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.197
[17] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.197
[18] TSMA E.7668 (H.29 L 1226/ M.16 Kasım 1811)

şeklinde tarif edilir.[19] Saray koleksiyonunda düz, ince pamuklular ve ipekliler üzerine ipekle küçük serpme çiçek işlemeli kumaşlardan dikilmiş bir grup elbise bulunur. Ayrıca işlemeli bürümcük gömlek, mendil, yatak çarşafı, Hüseyni işleme tarifine uygun bir top elbiselik kumaş mevcuttur. 17. yüzyıl seraserine benzer, fakat 18. yüzyılda daha çok parlayan, işçiliği biraz daha kaba seraserler üzerine renkli ipek iplikle işlenmiş elbiseler de işlemeli elbiseler arasında zikr edilmelidir. Elbiselerdeki işlemeler 19. yüzyılda mercan ve inci işlemeleriyle daha çok ağırlaşacak ve çeşitlenecektir.

Bu arada Avrupa'ya açılımın sarayda Batı kumaşlarına olan ilgiyi arttırdığı, mefruşatta Lyon ipeklilerinin tercih edildiği gözleniyor. Özellikle kadın kıyafetlerinde çok kullanılan yaldızlı geniş harçlar, dantelalar, kurdeleler gibi aksesuara olan talep artıyor. 19. yüzyılda da artacak olan saray kadınlarının bu istekleri doğrultusunda Avrupa'dan önemli ölçüde ithalat yapılıyor. Fakat başta kumaş olmak üzere Batıya yapılan ihracat bunu o devirde karşılıyor. Ancak kaynaklar, Hindistan'dan Arabistan yoluyla gelen tülbent, savai, şal v.s. gibi pamuklu ve yünlü dokumaların devlete çok külfet yüklediğinden şikâyet ediyorlar. Hiç ihracatımız olmadığı için senelik 30 milyon kuruşluk Venedik altınının Hindistan'a aktığını bildiriyorlar.[20] Nitekim 1751 tarihli bir hükümde kıyafete getirilen kısıtlamalar içinde Hint kumaşlarının kullanımı yasaklanmıştır.

İstanbul ve Bursa gibi dokumacılık merkezlerinin yanı sıra, yerel ipeklileriyle tanına Sakız Adası da 18. yüzyılda Osmanlı pazarını besleyen önemli merkezlerden biridir.[21]

1566 yılında Osmanlı idaresine giren Sakız Adası'ndaki mevcut ipekli dokumacılığı Türkler zamanında desteklenmiş ve adanın elimizden çıkışma kadar sürmüştür. Saray koleksiyonunda ve dünya müzelerine dağılmış olarak bulunan, genellikle seccade, yolluk ve duvar askısı olarak karşılaşılan Sakız ipeklileri, üzerlerinde taşıdıkları damgalarla aidiyetleri hakkında şüphe bırakmazlar. Topkapı Sarayı'nda bulunan on parçalık koleksiyon parçalarının beşi "Tamgay-i Sakız" yazısı ile tarih (H. 1160-62 /M. 1746-1748) taşırlar.[22] Sakız kumaşları kemha türünde, atlas yüzlü, bütününde ipek miktarının az kullanıldığı, gevşek dokumalardır. Ekstra bağlantı çözgüleri yoktur, bu sebeple desen iplikleri arkada yüzer. Metal ipliklerinde tel seyrek sarılmış olup, telin kalitesi de düşüktür. Mor ve güvez renkli atlas zemin üzerine başkentin lale, karanfil, sümbül, gül gibi çiçeklerini, yerel uslup, kendi özelliklerini katarak yeni bir tarz yaratmıştır. Parlak sarı, nohudi, açık mavi renkleri, sarı ve beyaz metal telleriyle göz alıcı, çarpıcı dokumalardır. Bu üretim, Osmanlı İmparatorluğu genelinde orta kalitede bir mal olarak satılmış ve Avrupa'ya ihraç edilerek İmparatorluğa önemli bir gelir sağlanmıştır.[23]

Yukarıda Osmanlı dönemi giyim kuşamında kullanılan kumaş ve desen özelliklerinden bahsederek konumuz olan Osmanlı kadın modasına giriş yapıyoruz.

---

[19] Hikmet TAŞKÖMÜR, "Osmanlı İmparatorluğu Simkeşlik ve Tel Çekme (XV-XIX yy). İstanbul 1990. S.128, İstanbul Üni. Tarih Bölümü Doktora Tezi.
[20] Ahmet REFİK, "Oniki Asr-ı Hicri….,", s.182, Bel.222
[21] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.199
[22] Hülya TEZCAN, "Sakız Adasının Osmanlı Devri İpeklileri", Ev Tekstili 7, İstanbul 1995, s.10-14
[23] Hülya, TEZCAN, a.g.e. 1997, s.200

Osmanlıda, saray hanımlarının şıklığını, iç entari üzerine takılan ve cevherî kemer denilen kemerler tamamlardı. Saray kayıtlarına "çengelli kemer" olarak geçen bu, iki yuvarlak veya dikdörtgen paftalı çokgen, yaprak şekilli olarak kemer tokaları zengin bir çeşitlilik gösterir. Bu kemerlere takılan mücevherli hançerler, küçük işlemeli anahtar keseleri, süslü bir yelpaze oluştururlardı. Baş süslerinin statü belirlemede çok önemli bir yeri vardır. Bu sebeple ev içi giyimlerinde, özellikle hanım sultanların mücevherlerle süslü, gösterişli baş süslemeleri dikkate değer. [24]

On altıncı yüzyıl ressamlarının çizdikleri tasvirlerde, daha çok, fes şeklinde başlıklar, başın gerisinden arkaya sarkan, ince, renkli bir örtünün üzerine konur ve etrafını bir bant çevirir. Yüzyılın sonuna doğru giderek serpuş veya terpiış olarak adlandırılan başlıkların genellikle, güvez renkli, çatma kadifeden tercih edildiği ve başı alından itibaren örten bir başörtüsünün üzerine konularak, alt kenarının kıymetli taşlarla süslü bir bantla çevrildiği görülür.[25]

Kadının statüsünü belirleyen bir diğer unsur da, saray giyiminin ayrılmaz bir parçası olan mücevherlerdi. Genellikle boyna sıkıca oturan, kaim altın tasmalar veya çift sıralı inci dizisinin ortasında yer alan veya hafifçe sarkan, yuvarlak taşlı bir pafta boynu süsler. Sağ omuzdan geçirilerek belden aşağıya kadar sarkan ve ucunda madalyonla son bulan bir köstek, bileğe oturan kalın, altın ve taşlarla süslü bilezikler, burmalar, taşlı akarsular, kulaklarını süsleyen ay şeklinde altın bir iskelet üzerine tespit edilmiş damla şeklinde, İncili, çift ve üçlü sallantılı küpeler, saray kadınının vazgeçilmez süsleridir.[26]

Yakut, zümrüt, elmas yüzükler, tek taşlılar, gül yüzükler, mekik yüzükler, divanhane çivisi denilen özel şekilleri ve isimleriyle anılırdı. Saraylı kadınların yüzük şeklindeki mühürleri doğrudan altın, gümüş üzerine kazındığı gibi, zümrüt ve değerli taşlara, inci, akik gibi yarı değerli taşlara da kazınırdı ve bunlar güçlerinin bir simgesi olarak önem taşırdı.[27] Bu dönemden anlaşılan; Osmanlının ekonomik olarak geriye gitmesine rağmen, saray kadınlarının pahalı elbiselerden ve mücevherattan vazgeçmedikleridir.

Bu görüntünün on yedinci yüzyılda kumaş desenlerindeki çözülmeler ve kalitesindeki düşmelere rağmen devam ettiği görüldü. Osmanlı yaşamında esas değişiklik ise, Sultan III. Ahmed döneminde (1703-1730) başlayan Batılılaşma hareketleri ve Lâle Devri ile yaşanacaktır. Sosyal alanda, kadınların dışarıya çıktığı, topluca mesire yerlerine gidildiği, Göksu, Kâğıthane'de kayık sefalarının yapıldığı yeni bir yaşam tarzı başlayacaktır. Kadının göz önünde olması, giyim kuşamına olan özenini artıracak, on beşinci - on yedinci yüzyıllar arasında sade sokak giysileri olan feraceler, şekil değiştirerek, önce yakaları genişleyip boyu arkada bele kadar inecek; sonra yeşil, leylâk, mavi gibi iç açıcı, parlak renklerle canlanacak; yaldızlı harçlar, danteller, kurdelelerle süslenecek; ince, beyaz yaşmakla örtülen hotozlu yüksek başlar, ipekli, kırmalı, mücevher saplı, feracelerle aynı renkteki şemsiyelerle tamamlanacaktır.[28]

---

[24] Hülya TEZCAN, "Osmanlıda Sarayı ve İstanbul'da Kadın Modası", P Dergisi, S.12,. İstanbul 1998-99, s.68.
[25] Hülya TEZCAN, a.g.e., 1998-99, s.68
[26] Gül İREPOĞLU, "Osmanlı Kadın Takısı", Antik-Dekor S.50, İstanbul 1998, s.126-130.
[27] Hülya TEZCAN, a.g.e., 1998-99, s.68
[28] Hülya TEZCAN, a.g.e., 1998-99, s.70

18. yüzyıla gelindiğinde ise III. Ahmed döneminin de görülen Lale Devrinde yaşamış olan ünlü şair ve nakkaş Levni'nin çizmiş olduğu kadın minyatürlerinden, kadın kıyafetleri hakkında bilgi sahip olabiliyoruz.

On sekizinci yüzyıl başlarında Fransa'nın İstanbul'daki elçisi Ferriol'ün yanında getirdiği ressam Vanmour'un da bu tür resimler yaptığı bilinmektedir. Vanmour'un İstanbul'da bulunduğu sürede, yerli sanatçılar üzerinde etkili olduğu ve Levnî gibi Abdullah Buharî'nin de, manzara ve çiçek tasvirlerinin yanı sıra, Osmanlı toplumunda yaşayan kadın ve erkekleri, değişik pozlarda resmederek kıyafet albümleri niteliğinde yapıtlar ürettiği, günümüze ulaşan eserlerinden anlaşılmaktadır.[29]

Bu nakkaşların yaptığı resimlerde, on sekizinci yüzyıl başkent kadınlarının ev içi giysilerini belgelemiş ve dönemin kadın giyimi modasını yansıtmayı başarmıştır. Bu resimlerden İstanbul'da yaşayan Türk, Ermeni ve Adalarda yaşayan Rum kadınlarının bazı ayrıntılarda birbirlerinden ayrılan ev içi giyimleri konusunda fikir edinebiliniz.

On sekizinci yüzyıl İstanbul'unda Türk kadınlarının giydiği bir kıyafet, elçi olan eşiyle birlikte İstanbul'a gelen Lady Montagu'nün, kızkardeşi Lady Mar'a 1717'de yazdığı bir mektubunda ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Lady Montagu,[30] kendisi için diktirdiği Türk kıyafetini şöyle betimlemektedir.

"Evvelâ çok geniş bir şalvarım var. Bu şalvar gayet ince, gül pembesi, kenarı sırmalı daniskadan yapılmış. Terliklerim beyaz deriden ve sırma işlemeli. Şalvarın üzerini beyaz ipekten, etrafı kâmilen işlemeli bir tül gömlek, sarkıyor. Gömleğin kollan geniş ve kolumun yarısına kadar. Yakası elmas bir düğme ilikli. Gömlekten göğsün renk ve şekli tamamen görünüyor. Entari, âdem vücuda göre biçilmiş bir caket. Fakat benimkinin kenarı gayet kalın sırma işlemeli, beyaz Şam kumaşından. Bunun öyle uzun kolları var ki. Kenarı pek kalın sırma işlenmiş. Bunlarda düğmeler elmas veya inci olmalı. Kollar arkaya doğru sarkıyor. Mintanım da şalvarım gibi aynı kumaştan. Bu esvap vücuduma tamamıyla uygun. Uzunluğu ayaklanma kadar. Bunda da uzun ve dar sarkık, kollar var. Üzerine takriben dört parmak eninde bir kemer bağlanıyor. Zengin kadınların kemerleri hep elmaslar veya sair kıymetli taşlarla süslü. Fazla masraf etmek istemeyenler işlemeli satenden yapıyorlar. Kemerler önden elmaslı bir toka ile bağlanıyor. Kürk, Türk kadınlarının bazen giydikleri, bazen çıkardıkları bir ev libası. Kürkler ağır dibadan,……."

Yukarda Lady Montagu'nun kendi giysilerini anlattığı mektuptan; 18. yüzyılda Türk Kadın kıyafetleri hakkında detaylı bilgi alıyoruz. Çünkü Lady Montagu Osmanlı'da yaşadığı dönemlerde kendisinin de Osmanlı kadını gibi giyindiğini bilmekteyiz.

Lady Montagu'nün bu şekilde anlattığı on sekizinci yüzyıl başı Türk kadın giyiminin nakkaş Abdullah Buharî'nin minyatürlerinde oldukça gerçekçi resmedilmiş olduğu görülür. Sanatçının İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde korunan kıyafet albümünde (T.9364) ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki bir albümde (H.2143) yer alan tek figür kadın tasvirlerinde, yüzyılın ortalarında hakim olan moda karşımıza çıkar. Bu minyatürlerde Osmanlı kadınlarının kıyafetlerinde dönemin, savat gibi, renkli çiçekli ipekli kumaşlarından dikilmiş şalvarlar, üzerine

[29] Banu MAHİR, "18.yy. Osmanlı Kadın Modası", P Dergisi, S.12, İstanbul 1998-99. S.72
[30] Ledy MONTAGU, "Şark Mektupları" Çeviri: Ahmet Refik, İstanbul 1933, s.44-46.

giyilen iç gömleği, vücudu saran, yakası dekolte bir entari ve bunun üzerinde de, içi kürklü üstlük veya kısa kollu yelekler dikkat çekmektedir. Saçlar, genellikle alınlarına perçemlerle dökülmüş, önleri kısa kesilmiş, arkaları uzun bırakılarak, küçük örgülerle bele sarılmıştır. Bellerinde tokaları değerli taşlarla işli kaim altın kemerler veya kuşaklar sarılıdır.[31]

Dönemin kadın minyatürlerinden kıyafetleriyle alakalı bilgiler alırken, asıl yazılı kaynakları oluşturan terzi defterlerinden öğrenmekteyiz.

Hülya Tezcan'nın P Dergisindeki makalesinde; "Batılılaşma, altta şalvar, iç entarisi ve üçetekten oluşan geleneksel kadın kıyafetlerinde bir geçiş dönemi yaşamıştır. Parlak yaldızlı geniş harçlar, pileler, bele oturan şalvarlar, korsajlı kısa ceketler, yeni tarzın öğeleri olarak görülürken, çok giyilen çevreleri oyalı, harçlı üçetekler hâlâ gelenekselliği koruyan öğelerdir. Geçiş dönemi kıyafetlerinin, 1850-1870 yılları arasındaki dönemi kapsadığı, bazı belgelerden ve günümüze kalan elbiselerden de anlaşılmaktadır" demektedir.

Modanın izlerini sürebildiğimiz terzi defterlerinden kıyafetlerde önce gelenekselden Batılılaşmaya geçişte bir geçiş döneminin yaşandığı anlaşılıyor. Şalvar, entari, kaftandan oluşan geleneksel tarzın aynı kaldığı, ancak kıyafeti zenginleştiren harçlarda abartının başladığı görülüyor. Geçiş dönemine ait defterlerden birinde; ev ici giyiminde entari yerine libade denilen kısa ceketlerinde kullanıldığı, dış giyimde geleneksel dolama ve feracenin yanı sıra kavuşdurma/koşdurmanın da kullanıldığı tespit edilir. Batılılaşmanın kadın kıyafetine henüz aksesuar aşamasında yansıdığını gösteren bu defterdeki kayıtlardan geleneksel sırma bükmelerin bazen Avrupa'dan ithal edilen nevzuhur (yeni ortaya çıkan) harçlarla, bazen huseyni denilen yerli üretim şeritlerle zenginleştiği anlaşılır.[32]

18. yüzyılın son çeyreğinde belgelenen kadın modasındaki bu hareketlilik 19. yüzyılın ilk çeyreğinde de devam eder. Özellikle kadınların giyim-kuşam konusundaki aşırılıkları ve Batıya özentileri giderek artmaktadır. Başlarına renkli, çiçekli yemenileri silindirik şekilde bükerek bir kalıp etrafına sardıkları yüksek baş giyimleri, dışarı çıkarken üzerini örttüklerinde kocaman, garip bir görüntü kazanınca sarayı çok kızdırmıştır. Bu durum, padişahın kadınların böyle "köçek başla" dedirtecek kadar sokağa çıkmalarını yasaklayan emirler çıkarmasına neden olmuştur. Batılılaşma surecinde kadın feracelerinin yakaları da sarayın uzun sureli uğraştığı konulardan biridir. 18. yüzyıl başlarına kadar yakasız olan feracelere bu dönemde bir karış uzunluğunda bahriye yaka olarak bilinen yakalar eklenmiştir. Zaman içinde bu yakaların boyları giderek uzamış, önce bele kadar, sonra etek ucuna kadar inmiştir. Yakaların bu kadar uzaması, feracelerin pembe, mavi, yeşil, mor gibi parlak ve göz alıcı ipeklilerden dikilmesi, başı örten yaşmağın şeffaf ince kumaştan dikilmesi, kısaca kadınların, erkeklerin başını döndürecek kadar cazip hale gelmesi sarayı kızdırmıştır. Bu konuyla ilgili olarak ilki 1725'te olmak üzere 1791, 1811,1812, 1818'de peş peşe gelen ve dozu gittikçe artan emirlerle, uzun yakalı ferace giymek ve ince yaşmak takmak yasaklanmıştır. Ancak saray kadınlarının buna aldırış etmediği Sultan Abdulmecid'in (1839-1861) üçüncü kadını Mahinev'in terzi defterinden anlaşılmaktadır. Mahinev, defterdeki 18 Mart 1855

[31] Banu MAHİR, "18.yy. Osmanlı Kadın Modası", P Dergisi, S.12, İstanbul 1998-99. S.73
[32] Hülya TEZCAN, "Modanın Tarihi Dökümanları", s.97

tarihli kayıtta; terziden, feracesinin yakasının yeniden kumaş alınarak büyütülmesini ister.[33]

Levnî bir yandan geleneksel Osmanlı resim anlayışına bağlı kalmış, öte yandan Batı resim kurallarında etkilenmiştir. Levnî'ye ait olan Dâder Banû Portresi, üzerinde imzasını attığı bir eseridir**.** Bir eliyle entarisinin eteğini hafifçe kaldırmış, diğer elinde karanfil tutan tombul bir kadını tasvir etmiştir. En içte kırmızı desenli şalvarı, onun üzerinde nahudi renk uzun kollu hırkası ve en üstte kısa kollu yerlere sürünen entarisi o dönemin modasını yansıttığı söylenebilir.
Uzun kollu hırka kalçasına kadar iner ve kol kesimi farklıdır. Üzerine giydiği entari de hırka gibi serpme çiçeklerle süslenmiştir. Savai kumaştan yapılan bu entarinin etek kenarlarından kırmızı renk ve açık mavi astarı görülmektedir.



Resim 1. Levni, Feraceli Hanım

Entari ve hırka yakasız, derin dekoltelidir. Bele bağlanan kuşak vücudu sıkmadan güzelliği ön plana çıkartır. Başına taktığı hotozu yine taşlarla süslenmiştir. Tek omzuna attığı hotozun üzerine sırma işlemeli yemenisini bağlayıp boş kalan omzuna sarkıtmıştır. Boynunda, kulaklarında ve kollarında takıları vardır. Kadınların iç elbiseleri saten veya altın işlemeli brokar kumaştan önü açık ve ilik düğmeli yapılırdı. Belin altından vücudu sıkmadan bağlanan özel işlemeli kuşaklar da elbiseyi tamamlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır.

Levnî'ye ait diğer bir minyatürde de yemenisini bağlayan kadın tasvirini görürüz. Tek dizini bükerek oturan kadın başını örtmektedir. En içte çizgili şalvarı onun üzerine de sarı sırma yollu ince bürümcükten gömlek giymiştir. Kalçasına kadar inen uzun kollu çiçek desenli hırkanın üzerinde kısa kollu yeşil desenli entarisi vardır. Derin dekolteli yaka detayı da dikkat çeker. Kuşağın olduğu yere kadar birkaç düğmeyle entari tutturulmuştur. Kuşak bele doğru inerken vücudunu sıkmamıştır.

Dader Banu gibi o da turuncu hotozunu tek omzuna atmıştır. Hotozun üzerine de püsküllü ve desenli yemenisini bağlamaktadır. Baş örtme şeklini göstermesi açısından faklı bir resimdir.

Yine Levnî'ye ait olan 'Feraceli Hanım' tasviri İstanbul'da Müslüman kadının 18. yüzyılda nasıl sokağa çıktığını gösterir (Resim 1). Genç kadının sarı pabuçları onun Müslüman olduğuna işarettir. En altta kiremit renkli, desenli ve kürklü elbisesi vardır. Onun üzerine uzun kollu farklı kesimde bir hırka giymiştir. Hırkanın üstüne de kolları bol, yerlere kadar uzanan, geniş yakalı, mavi astarlı

[33] Hülya TEZCAN, "Modanın Tarihi Dökümanları", s.97

feracesini görürüz. Elleriyle hafifçe feracesini kaldırır ve iç giyimi gözükür. Renkler birbiriyle çok uyumludur.

SONUÇ

18. yüzyıl Osmanlının ekonomik olarak gerilediği fakat tezat oluşturacak şekilde, batı ile ilişkilerin ilerlediği bir dönemdir. Bu ilerleme de doğal olarak giyime yansımıştır. Kadınların daha çok dışarıya çıktığı, mesire yerlerinin oluştuğu bir zamandır. Rahatlığın ve zevkin ön planda olduğu dönemde feracelerin boyu değişmiş, yaşmaklar incelmiştir. Artık kadınlar daha bakımlı ve çekidir.

Entari, şalvar, gömlek kullanımı her dönemde devam edecektir. Ancak bu kıyafetlerin renginde, deseninde ve boyunda değişimler olmuştur. Batıdan alınan örneklere bakılarak kıyafet dikilmiştir. Saraylı kadınlar Paris'ten gelen moda dergilerine bakarak terzilere sipariş vermiştir.

Önceki yüzyıllarda ağır kumaşlar kullanılırken bu dönemde kumaşlar olabildiğince incelmiş ve daha zarif bir hal almıştır. 18. yüzyıl kadın giyimi bir dönüm noktası olmuştur. Gerek Batılı etkiler gerek kadınların dışa açılmasıyla geleneksel giyim tarzından kopmalar görülür. Bu yüzyılın etkileri hız kesmeden devam edecek bundan sonraki dönemlerde de kıyafet seçimi daha çok değişecektir.

Elbette birkaç örnekte Osmanlı Kadın Modası'nı anlatmak mümkün olmayacaktır fakat fikir oluşturması açısından Levni'nin eserleri bizim için kanıt niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Ahmet AYTAÇ ve ark., *Başbakanlık Osmanlı Arşiv'lerinde El Dokumalarına Dair Önemli Kayıtlar*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2014.

Ahmet AYTAÇ, "Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde Çivit (İsatis tinctoria) Bitkisi İle Alakalı Bazı Belgelere Dair", *II. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri*, 05/10.04.2014-Bosna.

Ahmet Refik, "Onuncu Asr-ı Hicri'de İstanbul Hayatı (1495-1591), İstanbul 1977, s.70-77, Bel.7.

Banu MAHİR, "18.yy. Osmanlı Kadın Modası", P Dergisi, S.12, İstanbul 1998-99. S.72

Esin ATIL, "Surname-i Vehbi", İstanbul, 1999.

Gül İREPOĞLU, "Osmanlı Kadın Takısı", Antik-Dekor S.50, İstanbul 1998, s.126-130.

Hikmet TAŞKÖMÜR, "Osmanlı İmparatorluğu Simkeşlik ve Tel Çekme (XV-XIX yy). İstanbul 1990. S.128, İstanbul Üni.Tarih Bölümü Doktora Tezi.

Hülya, TEZCAN, "18.Yüzyıl'da Osmanlı Kültür Ortamı", Sanat Tarihi Dergisi Yayınları, Sempozyum Bildirileri, 20-21 Mart 1997,İstanbul 1998, s.193.

Hülya Tezcan, "Saray Nakkaşhanesinin Erken Resim Programına göre Hazırlanmış Türk Kumaş ve İşlemeleri", 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Ankara 1995, s.321-330.

Hülya TEZCAN, "Sakız Adasının Osmanlı Devri İpeklileri", Ev Tekstili 7, İstanbul 1995, s.10-16.

Hülya TEZCAN, "Osmanlıda Sarayı ve İstanbul'da Kadın Modası", P Dergisi, S.12,. İstanbul 1998-99, s.68-75.

Hülya Tezcan, "Modanın Tarihi Dökümanları", Pi Dergisi, İstanbul, s.97

Tahsin, ÖZ, "Türk Kumaş ve Kadifeleri II", İstanbul 1951,.s.1-4

Ledy Montagu, "Şark Mektupları" Çeviri: Ahmet Refik, İstanbul 1933, s.44-46.

ERGİN İNAN'IN RESİMLERİNDE EŞZAMANLI DEVİNİM
SIMULTANEOUS MOVEMENT IN THE PAINTINGS OF ERGİN İNAN

Mehmet Cihan GEZEN*
Ahmet DALKIRAN**

ABSTRACT

Along with the theory of relativity Einstein introduced in 1905, the notion of 'time' is added as the fourth dimension to the three dimensions created by the concepts of height, width and depth. The concept of time, which is the fourth dimension, is the concept of Cubism art, where it always first shows itself simultaneously in the art of painting, in accordance with the theory of relativity. Simultaneous phenomena refers to the fact that more than one event or situation involving the same or similar concepts meets at the same time, on the same surface. With Analytic Cubism, forms are broken up and simultaneous fields are created in the picture and the images of the items in the picture are started to be displayed on the same surface on the same surface from different angles. Futurismm artists then utilize these researches and transfer the feeling of motion to their works with these disrupted areas. In the simultaneous motion picture Turkish painting, Group D started to be seen together with the works of the artists established in 1933 and after 1950 Turkish artists started to be seen in many artists who work individually as they enter different orientations with personal tendencies instead of grouping by the influence of libertarian democracy. Ergin İnan, one of the 1960 generation artists, has also worked individually and has created a fantastic world in his paintings, symbolically, in terms of his philosophy of life and worldview. Although this is the center of the world, color-crusted insects, flies, strange creatures, reptiles, dragonflies, leaves, water droplets have also become part of this imaginary world. These natural things wrap the four sides of a person. There is not a certain time, nor a certain place in this imaginary world. It covers all times and places in the future with the past. In order to adapt to this imaginary world, he depicts the figures in the artist's pictures in a simultaneous motion. Although there is a lot of research on Western painting in the context of simultaneous motion, Turkish painting is still a virgin issue. For this reason, it is thought that the research will contribute to the related literature and will give a light to the researcher.

Key words: Simultaneous, Motion, Motion, Turkish Art

GİRİŞ

"Zaman ve eşzamanlık", "alan-zaman" ve "algılamanın sürekliliği" kavramları kendini ilk kez 20. yüzyılın başlarında Kübizm hareketinin sanatçılarının eserlerinde göstermiştir.

XX. Yüzyıl başlarında Einstein'ın izafiyet teorisini bulması ve atomun parçalanması gibi bilimsel gelişmeler sanatı daha da derinden etkilemiştir. Bu

* Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Konya.
** Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Konya.

dönemde zamanın yükseklik, genişlik ve derinliğe dördüncü boyut olarak eklenmesi çağdaş resim düşüncesini tamamen etkilemiştir.

Einstein'ın izafiyet teorisi ve atomun parçalanmasından etkilenen İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque'ın öncülüğünde Kübizm adı verilen yeni bir sanat akımı geliştirilmiştir. Kübizm yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak döneme damgasını vuran bir sanat akımı olmuştur. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir çeşit dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir. Kübizmin resim sanatında yarattığı bu devrim, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle ilişkilendirilmiş; resimde yeni bir zaman-mekan ilişkisini görünür kılmıştır. Kübizmin temellerinin, 1907 yılında Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kadınlar" resmiyle atıldığı söylenebilir. Bu resmin devrim yaratan özelliği üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır. Resimde açıkça görülebildiği gibi oldukça kaba ve şematize şekilde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden gösterilmiş, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilme olanağı sağlanmıştır (Antmen, 2013: 45-46-47). Bu durum da eşzamanın resimdeki ifadesini ortaya çıkarmıştır. Eşzaman olgusu aynı ya da birbirine benzeyen kavramları içeren birden fazla olayın veya durumun aynı zaman diliminde, aynı yüzeyde buluşmasını ifade etmektedir ve Picasso'nun bahsi geçen resmi bu tanıma tam anlamıyla uymaktadır.

Kübizm akımı sanatçıları zaman kavramını eşzamanlı olarak eserlerinde yansıtırken bunu, hareket kullanmadan durağan bir şekilde yapmışlardır. Fakat kübistlerin bu çalışmalarından etkilenen Fütürizm akımı sanatçıları eşzaman ve devinim kavramlarını birleştirmişlerdir.

Fransa'daki Kübizm'le aynı sıralarda İtalya'da ortaya çıkan Fütürizm, birçok açıdan Kübizm'e benzemiştir. Fütürist sanatçılar da resimsel alanı parçalayıp bölmüş, böldükleri bu alanları ise üst üste ya da yan yana olacak biçimde peş peşe göstererek eşzamanlı devinim etkisini güçlü bir şekilde vermeye çalışmışlardır. Teknolojik gelişmeleri büyük bir coşkuyla izlemişler ve geleceğe büyük bir inançla, güvenle bakmışlardır (Krausse, 2005: 95).



Resim-1: Giacomo Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi", 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, ("Sanal", 2014).

Görünen o ki eşzamanlı hareketin ilk örnekleri, Avrupa sanatında formun analitik olarak parçalanmasıyla Kübizm hareketi ile başlamıştır. Türk resim sanatındaki eş zamanlı hareketin ilk örnekleri, Cumhuriyet dönemi resimlerinde Kübizm hareketinin etkisiyle, ancak Avrupa'dan 40 yıl sonra görülmüştür.

1933'te cumhuriyetten sonra kurulan "D Grubu" sanatçıları, kübizmin ve yapısalcılık algısını Türkiye'ye getirmiş ve bu algılamaların modernleşme hedefleri için daha uygun olduğunu düşünmüştür. Bu nedenle, D Grubu sanatçılarından Cemal Tollu'nun 'Kurban' (Resim-3) isimli eseri incelendiğinde Picasso'nun "Avignonlu Kadınlar" isimli resminin etkilerini açıkça görmek mümkündür. Tollu, söz konusu resmindeki yüzeyleri ve figürleri geometrik olarak parçalara ayırmış, parçalanan biçimleri aynı yüzey üzerinde kullanılarak eşzamanlılık hissi uyandırmaya çalışmıştır.



Resim-2: Cemal Tollu, 'Kurban', Tuval Üzerine Yağlı Boya, ("Sanal", 2015)

1950'den sonra Türk sanatçıları grup ve hareket eğilimlerinden ziyade kişisel eğilimlere göre farklı konularda, stillerde ve teknikler üzerinde çalışmışlardır. Eşzamanlı hareket, doğal olarak, 1950'den günümüze kadar Türk resminde ele alınan önemli konular arasında olmuştur.

Bir araştırma alanı olarak eşzamanlı devinim konusu, resim sanatında özellikle birçok Batılı sanat tarihçisi tarafından araştırılmıştır. Ancak, Türk resminde eşzamanlı devinim ile ilgili araştırma çalışmalarının yetersiz olduğu görülmektedir. Bu nedenle, bu konunun ilgili teratüre katkıda bulunması için incelenmesi gerekirmiş ve 1950 sonrası Türk resminin usta sanatçılarından biri olan Ergin İnan'ın eserlerinin analiz edilmesi planlanmıştır. Bahsedilen sanatçıyı seçerken İnan'ın eşzamanlı devinimle ilgili tutarlı çalışmaları dikkate alınmıştır.

Ergin İnan, 1960 kuşağı sanatçılarından birisi olarak, eğitimi sonrası sanat hayatının ilk örneklerini 1968 yılında açtığı sergiyle tanıtmıştır. İnan'ın bu ilk sergisinde kendine örnek aldığı isim Muhammed Siyah Kalem olmuş, bu ustadan ilham alarak oluşturduğu eserleri, ilerde üreteceği resimler için dönüm noktası olmuştur. Ergin İnan'ın resimlerinde büyük kafalı, cılız gövdeli insanlar, yüzey üzerinde sürekli hareket halindedir ve bu nedenle resimde statik, durağan hiçbir

nesneye rastlanılmamaktadır. Sanatçının eserlerinde dikkat çeken bir diğer unsur ise figürlerin gözlerinin trans haline girmiş gibi bakıyor olmasıdır (Elmas, 2000: 134). Sanatçı, figürlerinin yapmış olduğu hareketlerin zamandaki birçok yansımasını aynı anda yani eşzamanlı olarak izleyiciye sunmuş ve devinim hissini yoğunlaştırmıştır. Böylelikle figürlerin yapmış olduğu her hareket sanatçının resimlerinde kalıcı bir yer edinmiştir.

Ergin İnan, resimlerinde imgelerle, simgelerle, kendi yaşam felsefesi ve dünya görüşü doğrultusunda düşsel bir dünya yaratmıştır. Bu dünyanın odağı insan olsa da, renk renk kabuklu-kabuksuz böcekler, sinekler, garip yaratıklar, sürüngenler, yusufçuklar, yapraklar, su damlacıkları da bu düşsel dünyanın bir parçası olmuşlardır. Bu doğa öğeleri insanın dört bir yanını sarmıştır. Bu düşsel dünyada ne belli bir zaman, ne de belli bir mekân vardır. Geçmişiyle geleceğiyle tüm zamanları ve mekânları kapsamaktadır (İpşiroğlu, 2000: 149-150).

Anlaşıldığı üzere İnan'ın resimleri birden çok zamanı kapsamış ve aynı yüzey üzerinde yer almıştır. Bu farklı zamanlarda hareket eden figürlerin tek bir zamandaki ifadesi ise eşzamanlı devinim yoluyla gerçekleştirilmiştir. Eşzamanlı anlatım dili sanatçının resimlerinin önemli bir öğesidir.

İnan'ın resimlerinin başka bir öğesi olan doğa algılamaları, sanatçıyı çocukluk yıllarının böcek âlemlerine taşımaktadır. Bu alem sanatçının yapıtlarında temeli oluşturan ana konuya dönüşmektedir. İnan fantastik dünyaya olan sevgi ve ilgisi sayesinde böcek dünyasına girmiştir. Sanatçı, böceği hoş renkliliği ve kabuk parıltılarındaki estetik nedenlerden ötürü, eserlerindeki göz kamaştırıcı etkiyi oluşturacak bir medya olarak kullanmıştır. İnanı çocukluğundan beri etkileyen bu gözlem, onun fantezi dünyasının temelde zenginleşmesini sağlamıştır. Yaşamın ve doğanın bir yapıtaşı olan böcek, sanatçı için hep insanın bir kurbanı oluştur. Ergin İnan, Türk sanatçıların pek yapmaya cesaret edemeyeceği biçimde, insanı ve doğayı resimleştirirken yapıtlarında doğu tabularını kırmayı istemiştir. Bunu yaparken, Batı'ya gerçekleştirdiği seyahatler ve o dünya ile kurduğu ilişkiler sonucunda elde ettiği kazanımlarla bilindik konulara farklı anlamlar biçebilmiştir (Van Den Bussche, 2004: 31-35).

İnan'ın doğa insan ilişkisinden kaynaklanan bir takım kavramlara yakınlığı son dönemlerine de yansımıştır. Ancak bu fantastik eğilimler kendini korumuş olmasına rağmen dinsel kültürün çağrıştırdığı tasavvufi kavramların sanatçı üzerinde daha çok etkili olduğu görülmüştür. Ergin İnanın tasavvufla, Tanrı kavramına ulaşmak için harcamış olduğu çaba, büyülü dünyasını oluşturan resimlerinde, bir tür görselliğe bürünmüştür (Elmas, 2000: 135).

Sanatçının resimlerindeki böcekler, kertenkeleler, tasavvufi kavramlar ve yazılar, yardımcı rol oynasalar da İnan'ın resimlerinin çoğunda ana tema insan olmuştur. Bu resimlerinde insanın farklı zamanları aynı anda verilmiş ya da trans halinde fantastik bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçının 'Berlin Melekleri' (Resim-4) adlı resminde de görüldüğü gibi insan figürü ön plandadır. Düz, krem renkli zemine biri kadın diğeri erkek olmak üzere iki tane çıplak figür yerleştirilmiştir. Resimdeki iki figürün zaman içindeki yansımaları yani eşzamanlı bir şekilde gösterilen devinimleri asıl figürlerden daha saydam, belirsiz olarak resmedilmiştir. Figürler ideal anatomiden uzak, adeta fantastik denebilecek bir şekilde betimlenmiştir. Deformasyona uğramış figürlerin kolları olması gerekenden daha uzun, gözleri büyük ve asimetrik, kafaları uzun bir şekilde resmedilmiş ve sanatçının yaratmış olduğu gerçek dışı aleme uyum sağlamıştır. Figürlerin biçimlerinde olduğu kadar

renklerinde de gerçek dışı bir yaklaşım izlenmektedir. Kırmızı, mavi, mor, sarı gibi canlı renkler figürlerin vücudunda ve özellikle kafasında dikkat çekmektedir. Figürlerin yüzlerindeki sakin, hülyalı bir o kadar da mutsuz ifadeler bir şeylerin ters gittiği izlenimini vermektedir. Sanatçının figürlerinin bu düşünceli, sıkıntılı ruh durumlarını genellikle zaman kavramıyla, daha çok da eşzamanlı devinim yoluyla ifade etmiştir. Figürler İnanın yarattığı alem içindeki zamanlar da kaybolmuş, birçok zamanı yansıtacak hareketleri aynı anda, eşzamanlı olarak yapmaktadır.

Sanatçının resimlerindeki çoklu zamanı ve figürlerin bu zamanlar içerisinde gösterilmesini Nazan İşpiroplu şu sözleriyle anlatmaktadır: *"...İkinci boyut geçmişle olan bağdır. Resimlerinde (Ergin İnan'ın) yıpranmışlık, aşınmışlık, başka bir deyişle geçmişe mal olmuştuk çok önemli bir yer tutuyor. Geçmişi vurgulayarak bugüne getiriyor. Bugüne getiriyor demek doğru mu bilmiyorum. Güncelleştirdiğini söylemek istemiyorum. Belki zaman dışına taşıyor demek daha doğru. Onun düşsel dünyası geçmişi içerdiği gibi bugünü de içeriyor, yarını da..."* (İpşiroğlu, 2000: 61).



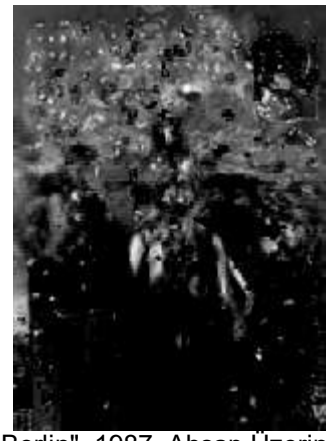
Resim-3: Ergin İnan, "Berlin-Portre", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, (Van den Bussche, 2004).

Ergin İnan'ın "Berlin-Portre" (Resim-5) isimli eserinde de ana karakterin figür olduğu ve figürün, sanatçının fantastik dünyası içinde eşzamanlı devinimle betimlendiği görülmektedir. *"Ergin İnan'ın düşsel dünyasının odağı insandır. Acı ve bunalım içinde. Tek başına ama yalnız değil. Sürüngenler, kanatlı, kanatsız böcekler, yarasalar, kurumuş yapraklar, su damlacıkları, eski kâğıt üzerine yazılmış yazılar çevresini sarmıştır. Bu dünya da belli bir zaman ve belli bir mekân yoktur. Gelmiş, geçmiş, yaşanmış, yaşanmakta ve yaşanacak olan zaman ve neresi olduğu belirlenemeyen bir mekândır Ergin İnan'ın dünyası"* (İpşiroğlu, 2000: 59).

Sanatçının belirlenemeyen mekânında birçok zaman dilimi aynı anda etkisini gösterirken figürleri de adeta bu zaman dilimlerine ayak uydurmak istercesine hepsinde var olacak şekilde hareket etmektedir. 'Berlin-Portre' isimli eserde (Resim-5) tek bir figür kompozisyonun ortasına dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu kısa saçlı figürün vücut hatlarından kadın olduğu varsayılırsa da

suratı erkeksi hatlara sahip bir şekilde resmedilmiştir. Kompozisyondaki insan figürünün derisi sanki camdan gibi beyaz ışık yansımalarıyla resmedilirken saydamlığı sayesinde figürün içyapısı canlı renklerle gösterilmiştir. Özellikle figürün kafasında artan bu renklerle çok sayıda çizgi ve zaman yansımasıyla figürün üst tarafı çok karmaşık bir hale getirilmiştir. Gözleri karşıya doğru yorgun bir şekilde bakmaktadır. Sanatçı figürün, kendi yarattığı çoklu zamandaki hareketlerini eşzamanlı devinimle betimlemiştir. Figürün kolları ve kafası Fütürist ressamların yaptığı gibi hareket halindeyken birden fazla ve soluk bir şekilde gösterilmiştir. Birden fazla olan göz ve kafası ise farklı yönlere mutsuz bir ifadeyle bakmaktadır. Bu gözlerde ve kafalarda dünün, bugünün ve yarının yansımaları aynı anda görülmektedir.

Giray, İnan'ın eserlerindeki el yazısı ile yazılmış satırların zamanla olan ilişkisi için şunları söylemektedir: "*İnan'ın resimlerinde, el yazısı ile yazılmış satırlar ya da dizeler anlatımın bir parçasıdır, hatta inan imzasına koşut bir göstergedir. Kimi zaman, okunan kitap sayfalarına alınmış bireysel notlar gibi katılır anlatıma, bazen resmin hemen üstünde altında yer alır, çoğu zamanda çevresini sarar. …Yazılar, resmin tasarımını gerçekleştiren leke ve çizgi siteminin önemli elemanları olarak yapıtın içindeki yerini alır. Önemli olan okun/a/mazlığı evrenselliğini kurgulamaları ve resimlerin alt yapısını oluşturan eski kitap sayfalarının okunması zor satırlarıyla özdeşleşerek geçmişle günümüzü ilişkilendirmesidir"* (Giray, 2001: 52).



Resim-4: Ergin İnan, "Berlin", 1987, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, (Van den Bussche, 2004).

İnan'ın hemen hemen her resminde üsluplaşan bu yazılar, böcekler, damlalar ya da figürlerle eşzamanlı devinimi görmek mümkündür. Sanatçının "Berlin" (Resim-6) isimli eserinde de söz konusu ögeler göze çarpmaktadır. Kompozisyonun tam ortasında çıplak bir kadın figürü gerçeküstü bir alemin içinde, kalabalık bir ortamda bulunmaktadır. Kompozisyonun tam ortasında bulunan bu figür yine ideal anatomiden uzak ve hareket halindedir. Eşzamanlı bir hareket halinde olduğunu kollarının ve kafasının zaman içinde ki yansımalarından anlaşılan kadın figürü yorgun ve mutsuz bir ifadeyle bulunduğu ortamı süzmektedir. Arka planda ise bir deniz manzarası ve onun yanında sıralanmış dağlar, tepeler yer

almaktadır. Bu dağların ve denizin önünde resmin sol bölümünde kilise, tapınak benzeri bir yapı sis perdesinin arasından kendini göstermektedir. Resmin her tarafına dağılmış onlarca böcek ve değişik sürüngenler parlak renkleriyle resme büyük bir canlılık vermiştir. Resmin üst kısmında yoğunlaşan bu böcekler, sürüngenler bulutların arasında uçuşmaktadır. Bu kısımdaki renkler daha çok mor, mavi gibi soğuk renklerden oluşurken alt kısım ve figür ise turuncu, sarı gibi sıcak renklerden oluşmaktadır. Söz konusu zıtlık resme denge katmıştır. İnan bu resminde mekana da figür kadar yer vermiştir. Kalabalık, yoğun bir şehir siluetini andıran bu mekan da adeta figür gibi hareket etmektedir. Sisler içindeki bu fantastik mekanda bulunan figür dünden bugünü ruhsal bir yolculuk içinde gibi görünmektedir. Önce arkasına bakan daha sonra da yavaşça önüne doğru bakan figürün tüm süreci, aynı anda tek bir karede karşımıza çıkmaktadır. Kadının devinimi, hem yaşadığı dünya da hem de öteki dünyada eşzamanlı olarak yankılanıyor gibidir.

Sonuç olarak Ergin İnanın, resimlerinde figürü ön planda tutarak yarattığı fantastik dünyada anlattığı konuları sunarken geçmişi, bugünü, yarını aynı anda izleyiciye göstermek istediği ve bunu yaparken de eşzamanlı devinimden yararlandığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu (2013). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

ELMAS, Hüseyin (2000). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü. Konya: Arı Ofset Matbaacılık.

İPŞİROĞLU, Nazan (2000). Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 1 Resim. İstanbul: Papirüs Yayınevi.

GİRAY, Kıymet (2001). Ergin İnan (1.Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık.

KRAUSSE, Anna-Carolla. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (1.Baskı). (Çevirenler: Dilek Zaptcıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

VAN DEN BUSSECHE, Willy (2004). Ergin İnan 'İz'. Artist, Sayı:4/18, 31-35.

GÖRSEL KAYNAKÇA

R.1.YILMAZ, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

R.2.https://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Balla#/media/File:Giacomo_Balla,_192,_Dinamismo_di_un_Cane_al_Guinzaglio_(Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash),_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg, Erişim Tarihi: 28.05.2013.

R.3.http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=46, Erişim Tarihi: 22.06.2015).

R.4.http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&bhcp=1&periodID=956, Erişim Tarihi: 16.04.2015.

R.5. VAN DEN BUSSCHE, Will (2004). Ergin İnan İz, İstanbul: Galeri Artist.

R.6. VAN DEN BUSSCHE, Will (2004). Ergin İnan İz, İstanbul: Galeri Artist.

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

MUSTAFA PİLEVNELİ'NİN RESİMLERİNDE İLLÜSTRATİF ETKİLER

(ILLUSTRATIVE EFFECTS IN MUSTAFA PLEVNELI'S PAINTINGS)

İbrahim ÇOBAN*
Ömer Oytun ONUR**

ABSTRACT

Texts and ideas have been illustrated so that they can be better expressed or explained. Illustrations have been categorized according to the purpose of their use and the various applied techniques that have been developed in accordance with the historical and technological advancements. It has been observed that narrations, explanations or descriptions that take place in texts have been used as subjects in the art of painting all through the history of mankind. In the different periods of history of art illustrative effects have been discovered to exist in the works of artists sometimes because of socio-political requirements and sometimes simply by their own initiative.

These effects can be observed in Turkish painting as well as in the paintings of the world. Especially after the nineteen fifties, the works of many Turkish painters like Mustafa Pilevneli, Mustafa Aslıer, Yüksel Arslan, Nurullah Berk, Mümtaz Yener, Nuri Abaç, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Şükran Pekmezci, Yalçın Gökçebağ, Bayram Gümüş and Oya Katoğlu have been studied in this context. In the framework of these studies, it can be pronounced that the works of these mentioned painters bear illustrative effects, as they reflect them in relation to the subject they intended to express or they explicitly documented the cultural features of their period or conveyed their story telling abilities in their paintings. Mustafa Pilevneli is well known as one of those Turkish painters whose works consistently reflect those effects.

This paper intends to contribute to the body of related literature by studying how and in what form and character these effects take place in Plevneli's paintings. General survey of works has been followed as a model and qualitative method and techniques have been employed.

Key words: Mustafa Pilevneli, Illustration, Turkish Art of Painting.

GİRİŞ

İllüstrasyon, fikirlerin tasvir edilmesi, açıklanması amacıyla uygulanan resimler olarak adlandırılır (Çam, 2012:13). Sanatçının özgün üslubuyla bütünleşerek izleyicide estetik bir etki bırakan bu uygulama anlatımcı olmanın yanı sıra farklı yorum ve stiliyle de dikkati çekmektedir. Ayrıca illüstrasyon, sözel unsurları görsel bir dille anlatmanın yanında, onları betimleyen, yorumlayan bir tanımlama olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kitap illüstrasyonların da, illüstratörün, illüstrasyona hayat veren yorumuyla, metnin mesajını net bir ifadeyle izleyiciye iletme zorunluluğu vardır. Belli bir konuyu, bir fikri, bir düşünceyi, bir metni ele alan

* Doç., 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.

birden fazla sanatçı, sonuç olarak tamamen farklı yorumlarıyla izleyicinin karşısına çıkabilirler. Bunun yanı sıra tasarımın yaygın araçlarından biri olan illüstrasyon, kimi zaman bir resim, bir çizgi, kimi zaman da bir renk lekesi olarak da karşımıza çıkabilmektedir (Kınık ve Topraklı, 2012: 72-73).

Metinlerin, fikirlerin tasvir edilmesi ve açıklanması amacıyla yapılan illüstrasyon, yaşanan tarihsel gelişim ve buna koşut olarak gelişen teknolojiye bağlı olarak kullanılan çeşitli tekniklere ve kullanım amaçlarına göre sınıflandırılmıştır. Eserlerdeki anlatılar, açıklamalar ya da betimlemelerin, tarih boyunca resim sanatında da konu edildiği görülmüştür. Resim tarihinin çeşitli dönemlerinde, bazen ortak sosyo-politik zorunluluk nedeniyle, bazen de sanatçının inisiyatifine bağlı olarak sanatçıların eserlerinde illüstratif etkiler görülmüştür. Dünya resim sanatında olduğu gibi, Türk resim sanatında da bu etkilere rastlamak mümkündür. Özellikle 1950 sonrası Türk resmine katkıda bulunan sanatçılardan; Mustafa Aslıer, Yüksel Arslan, Mümtaz Yener, Nuri Abaç, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Şükran Pekmezci, Yalçın Gökçebağ, Bayram Gümüş ve Oya Katoğlu gibi birçok sanatçı bu bağlamda incelenmiştir. İncelemeler çerçevesinde, kimi zaman izleyiciye iletilmek istenen konuyla ilgili olarak, kimi zaman ise dönemin kültürel unsurlarını adeta belgeler nitelikte açıkça sergilediklerinden ya da hikayeci anlatım gücünü resimlerine taşıdıklarından adı geçen sanatçıların eserlerinde illüstratif etkiler barındırdıkları söylenebilir. Araştırma konusu olan Mustafa Pilevneli de illüstratif etkileri eserlerinde istikrarlı bir şekilde barındıran Türk sanatçılardan biridir.

Sanatçı Mustafa Pilevneli, 1957-61 yılları arasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunun Dekoratif Resim Bölümü'nde eğitimini tamamlamış, mezun olduktan sonra aynı okulda asistanlığa başlamıştır. 1963'te aldığı Alman Akademik Değişim Programı bursuyla bir yıl Stuttgart'ta Akademide duvar resmi çalışmış ve 1970'te ise Salzburg'da Yaz Akademisi'ne dahil olmuştur. Sanatçı duvar ve tuval resimleri yapmakla sınırlı kalmayıp vitray, baskı, heykel ve seramik alanlarında da önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Pilevneli, öğrencilik döneminde yaptığı Fenerbahçe ve Marmara Adasında Kış adlı tablolarında kalın fırça darbeleri, geniş konturlar, canlı renkler kullanarak dışavurumcu bir yaklaşım sergilemiştir. Geleneksel Türk resim sanatından yararlanmış olan sanatçı resimlerinde bu kaynağı çağdaş bir anlayışla yoğurmuştur. Ayrıca Pilevneli, illüstrasyon etkili doğa görünümlerini tasvir ettiği eserleriyle ünlenmiştir. 1970'ten itibaren çoğunlukla suluboya tekniğini yeğlemiş ve bu teknikle illüstratif etkili bezemeci bir üslup geliştirmiştir. 1970'lerde Anadolu gezilerine çıkmış ve kimi eski uygarlıkların kültür birikimlerinden, folklorik sanattan ve yöre insanından etkilenerek yeni kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Sanatçı; çeşitli doğa görünümlerini, varlıklarını, hayvanları ve insanları son derece canlı bir biçimde tuvaline yansıtmıştır (Sanal-1).

Ayrıca Gümüşay'ın, ilgili konu hakkında*; "Doğa aşığı olan Pilevneli, İstanbul'un çeşitli yerlerini kendi fırçasıyla yeniden ele almıştır. Fenerbahçe evleri, Kapalıçarşı, Sultanahmet, Göç ve Anadolu'ya ilişkin birçok görüntü onun çalışmalarının esin kaynağını oluşturmaktadır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinden esinlenerek yapmış olduğu ürünler arasında bulunan "Mavi Yolculuk" ve "Gezi Notları" yöresel renkleri yanında insana dair yaşam izlerini de beraberinde taşır. Pilevneli'de her izlenim, olduğu gibi yansıtılmak yerine, izlenimlerin doğa görünümleriyle ilişkisi, şiirsel bir görsellikle izleyiciye sunulmaya çalışılmıştır"* (Gümüşay, 2008: 154) biçiminde açıklaması vardır.

Pilevneli'nin, bu yönde çeşitli tekniklerle gerçekleştirdiği çalışmalarda, kimi zaman Likya, Karya ve Roma uygarlıklarının mirasını, kimi zaman da Selçuklu Sanatının bazı öğelerini konu edinmiş olduğu eserlerinde yansıttığı bilinmektedir. Sanatçının bu yaklaşımında ve bu doğrultudaki sanatsal gelişiminde, Akademiden hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisi olduğu söylenebilir (Başkan, 2007: 99-100).

Sanatçının, "Balıkçının Düşü" isimli eserine (Görsel 1) bakıldığında, ilgili eserin adından da anlaşıldığı gibi, balık tutmaya giden bir balıkçının hayalini betimlediği görülmektedir. Resmin alt tarafında ve üzerinde bulut biçimini anımsatan çizgilerin ve sarı şeridin, güneş ışıklarının deniz yüzeyine düşen yansıması olarak resmedildiği düşünülebilir.

Eserin en alt kısmında bulunan, sanatçının imzasının da yer aldığı çizgi şeklindeki yukarıya doğru açılıp sarıyla kaynaşan mavi leke, balıkçının teknesiyle üzerinde yer aldığı denizi betimleyen bir unsur olarak algılanmaktadır. Ayrıca eserin genelinde görülmekte olan soğuk renklerden olan mavi renk tonunun resme hakim olduğu söylenebilir. Buna karşın kullanılan sarı ve kırmızı renk tonları eserde kontrastı oluşturmaktadır.



Görsel 1: Mustafa Pilevneli, "Balıkçının Düşü", 1991, Suluboya, 36x51cm.

Deniz yüzeyinde bulunan tekne ve balıkçı figürü net olarak algılanacak şekilde resmedilmiştir. Ayrıca söz konusu figürler eserde yer alan en gerçekçi öğelerdir. Eserin merkezinde bulunan, içerisinde koyu renkleri barındıran leke bir ada gibi görülmektedir. Bu büyük lekenin hem sağ, hem de sol tarafında yer alan daha soluk lekeler ise arkadaki adaları ya da ana karayı anımsatmaktadır.

Resimde ilginç olan bir başka özellik ise, merkezde bulunan mavi leke içinde, biri adaya benzeyen koyu lekenin hemen üzerinde solda, diğeri ise yukarıda ve ortada mavi lekenin en üst konturuna bitişik olarak yer alan, belirgin bir biçimde ayrıntılı olarak resmedilmiş bezeme gibi görülebilecek iki şekil öbeğinin yer

almasıdır. Bunların, altta kalan rengi örtmeyecek şekilde yarı şeffaf denebilecek tarzda birbiri üzerine bindirilmiş, yukarıdaki kavuniçi ve açıklı koyulu kiremit kırmızısı, alttaki ise ayni kırmızıyla birlikte sarı çizgilerden oluşan, kum midyesi ya da bulutu anımsatan desen öbekleri olduğu görülmektedir.

Resmin üst kısmında büyük mavi lekenin üzerinde yer yer sarı, açık mavi, yeşil ve turkuaza çalan açıklı koyulu renklerden oluşan yine buluta benzer bir katman bulunmaktadır. Bunun üzerinde ise yine aynı renklerden oluşturulmuş arka plan olduğu düşünülebilecek bir katman daha yer almaktadır. Bu son iki katmanın gökyüzünü ifade ettiği söylenebilir.

Bunların üzerinde ve büyük mavi lekenin hemen üstüne yerleştirilen büyük balık figürünün konturu mavi, sarı ve kırmızı noktalarla çevrilmiş, içi de yine noktalarla bezenmiştir. Bu nedenle figür; ışıklı, sanki neon gibi parıldayan bir görünüm kazanmıştır.

Balığın gerek resimdeki konumu gerek balıkçı ve teknesinden bile daha büyük olarak resmedilmiş olmasıyla, balıkçının arzusunu ve onu tutmayı umarak çıktığı denizdeki hayalini simgelemekte olduğu söylenebilir. Ayrıca resmin bütününün balıkçının söz konusu düşünü illüstre ettiği söylenebilir.

Betimlemeye çalıştığımız haliyle eserin önemli bir özelliği, gökyüzünün ve denizin tüm renklerini içinde barındırmasıdır. Bununla birlikte akla gelebilen bir başka önemli özellik ise resmin yoruma açık olmasıdır. Ortaya konan görüntü, resme bakan kişide, öncelikle denizi, yeryüzünü ve gök katmanlarını resimlediği izlenimi uyandırmasına karşın, kum midyesi öbeklerini anıştıran desenlerle ve dalga dalga dibe doğru koyulaşan renk katmanlarıyla balıkçının tutmayı düşlediği balığın doğal mekanı olan denizin altını ve dibini betimlediği izlenimini de uyandırabilecek niteliktedir.

Pilevneli'nin eserde kullandığı suluboya tekniğiyle renklerin ve lekelerin dengeli bir biçimde kaynaştırılarak dağılımı ve konumlandırılmaları, yine desen ya da figürlerin resimde dengeli bir biçimde kullanmasıyla, illüstratif etki taşıyan bir eser oluşturduğu söylenebilir.



Görsel 2: Mustafa Pilevneli, "Sultanahmet Meydanı-İstanbul", 1973, gravür, 32x49cm.

İllüstratif etkileri barındıran "Sultanahmet Meydanı-İstanbul" isimli eser (Görsel 2) incelendiği zaman, ilgili eserde yine mavi tonların neredeyse monokrom denilebilecek şekilde resme hakim olduğu görülmektedir.

Gravür baskı tekniği ile yapılan bu resim İstanbul Sultanahmet Meydanı ile ilişkilendirilmiştir. Resimde irili ufaklı birçok figür yer almıştır. Eserde Ayasofya merkeze alınmış, onun önünde ve etrafında bulunan dikili taş, burma sütün, ağaçlar ve kuşlar gibi birçok figür Sultanahmet Meydanı ile ilişkilendirilmiştir. Arka planda görülen deniz, tekneler ve mavi içinde beliren kubbelerin resme perspektif ve derinlik kattığı da söylenebilir. Ayrıca, caminin hemen alt kısmında Dikilitaş ile II. Ahmet Çeşmesi'nin arasında uzanmış üç insan figürünün ve bu figürlerin solunda yer alan erkek figürle Dikilitaş'ın hemen arkasında ayakta duran bir çift figür görülmektedir.

Resimde yer alan insanların uzanış pozisyonları izleyicide bu figürlerin hayal kurduğu izlenimi yarattığı söylenebilir. Sanatçının, insanları hayal kurarmış gibi resmetmesinden yola çıkarak, söz konusu meydanı, kişilerin hayalinde yer aldığı biçimde görüntülemeyi amaçlamış olduğu düşünülebilir.

Kullanılan mavi renk tonları ve resmin çarpıcı düşsel yapısı göz önüne alındığında ise; meydan sanatçının gözünde belki de İstanbul'un akılda en çok kalan yeri ve kentin bir simgesi olarak algılanmış ve resmedilmiş de olabilir. Anıtsal değerde yapılar, nesneler, ağaçlar, kuşlar ve insanların öykülemeci bir yaklaşımla ele alındığı düşünülecek olursa, sanatçının bu eserinde de illüstratif etkilerin olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, sanatçının bu iki eserinde ayrıntılı olarak incelenen illüstratif etkilerin benzerleri başka yapıtlarında da izlenebilmektedir. Bu bağlamda, Mustafa Pilevneli'nin güçlü hikayeci anlatımının ve bezemeci üslubunun resimlerinde yoğun olarak görülmesinden sanatçının eserlerinde genellikle illüstratif etkilerin bulunduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

BAŞKAN, Seyfi (2007). *Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı/15, 91-110.

ÇAM, Ali Tekin (Ed.). (2012). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (Cilt 1). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

KINIK, Mustafa, TOPRAKLI, Asım (2012). *Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon*. Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt/5, Sayı/10, 71-85

GÜMÜŞAY, Selda (2008). *İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.

ELEKTRONİK KAYNAYÇA

Sanal, 1. http://www.turkresmi.com/klasorler/baskisanati/index.htm, Erişim Tarihi: 12.11.2014.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel-1: Balıkçının Düşü.
http://mustafapilevneli.com/eser_suluboya.html, Erişim Tarihi: 05.05.2017
Görsel-2: Sultanahmet Meydanı-İstanbul.

http://mustafapilevneli.com/eser_ozgunbaski.html,Erişim Tarihi: 05.05.2017

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

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

ERENKAYA (KONYA) İGNİMBRİTLERİNİN JEOLOJİK VE ARKEOLOJİK OLARAK ÖNEMİ VE GELECEĞI

(GEOLOGICAL AND ARCHAEOLOGICAL İMPORTANCE OF KONYA ERENKAYA İGNIMBRITE, TURKEY)

Hüseyin KURT*

ABSTRACT

Erenler-Alacadağ and Takkeli dağ in Konya is an interesting volcanic terrain dominated by lava flows, volcanic ashes and ignimbrites (tuff) deposits. ignimbrites have been commonly used in historical building which had been built in the Anatolian Selçuklu and Ottoman empires times. The Erenkaya ignimbrite crops out typically along Erenkaya and Klistra (Gökyurt) valley in Konya. The ignimbrite has brown to greyish pink, weakly welded and rock fragments with different composition and has high amount of fiammes. The natural and artificial caves of this area had also been used by ancient Christians as churches and places to live in seclusion. The Erenkaya and Klistra (Gökyurt) valley are very important in Konya and shows different morphological shapes.

1. GİRİŞ

Konya'nın yaklaşık 40 km güneybatısında yer alan Gökyurt (Klistra), Jeolojik olarak kaynak tüflerden (ignimbrit) oluşmakta olup, önemli bir Roma-Bizans-Osmanlı mimarisi özelliği taşımaktadır (foto 1). Bölgede; dasit, andezit gibi daha sert volkanik kayaçlar çok geniş yayılıma sahiptir. Ancak özellikle yerleşim alanı olarak ignimbritlerin (kaynak tüflerin) olduğu alan seçilmiştir. Tüflerin kolay işlenmesi, klima özelliği taşıması, tarıma uygun elementlerce zengin verimli toprak oluşumunu sağlaması, bol su içeren vadi içinde değişik medeniyetlere ev sahipliği yapmasına sebep olmuştur.



Foto, 1. Kilistra (Gökyurt) Vadisi

* Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Konya.

2. JEOLOJİ VE PERİBACALARININ OLUŞUMU

Bölgede günümüzden yaklaşık 10.5 milyon yıl önce (üst Miyosen'de) başlamış ve 6.3 milyon yıla (alt Pliyosen'e) kadar farklı sürelerde gelişen eski bir yitim zonundan kaynaklanan volkanızmanın, akarsu ve göl havzalarından oluşan karasal ortam koşullarında, dönemsel patlama ve püskürmeler şeklinde aralıklı olarak sürdüğü, volkanlardan çıkan lav ve piroklastiklerin (kül, tüf, tüffit, ignimbrit) bu havzalarda depolandığı gözlenir. Bölgede etkin yarı kurak ve karasal iklim koşullarında, yaz-kış, gece-gündüz arasındaki sıcaklık değişmeleri kayaların çözülme ve dağılmasını hızlandırır. İnce taneli çökellerle özellikle de tüflerde yüzeysel ayrışma sonucu hızla ufalanan tanelerde, kile dönüşüm olayı geçirimsizliği artırarak yüzeysel erozyonu hızlandırmakta ve sular kısa sürede sellenmeli yüzeysel akışa geçerek yamaçta ince sel oluklarını açmaktadır. Tüf, tüffit, kül, kil ve marnların beyaz, pembe, sarı ve gri renklerinin çok güzel görünümler oluşturduğu yamacın yer aldığı kaya türünün ayrışma, aşınma, su geçirme gibi özelliklerine bağlı olarak değişik şekiller kazanırlar. Geç Pliyosen-Kuvaterner döneminde biriken alüvyal yelpaze niteliğindeki az pekişmiş çakıl, kum, çamur ile çakıltaşları ve kumtaşlarından oluşan Topraklı Formasyonu kendinden önceki birimleri bazan uyumlu bazan uyumsuz bir şekilde örtmektedir. Kuvaternerden günümüze kadar vadi tabanlarında bu birimlerden oluşan alüvyonların çökelimi devam etmektedir.

Peribacalarının oluştuğu ortaç bileşimli kahvemsi, grimsi, pembemsi Erenkaya İgnimbritleri (kaynak veya lehimli tüf) iki ayrı akıntı birimi şeklindedir (foto 2). Alttaki seviye masif görünümlü, kötü boylanmalı, kalınlığı yanal olarak topografyaya göre değişen, az kaynaşmış, az kristalli pomza ağırlıklı olmak üzere andezit, dasit parçaları içermektedir. Yukarıya doğru üstteki seviye alttaki seviyeye göre daha iyi kaynaşmış iri ve çok kristalli olup, daha iyi tane boyu dağılımına sahiptir. Makro olarak hornblend ve biyotit kristalleri içerir. Ayrıca birimin içinde bol miktarda yassılaşmış pomza parçaları ve cam parçacıkları gözlenir (foto 2).



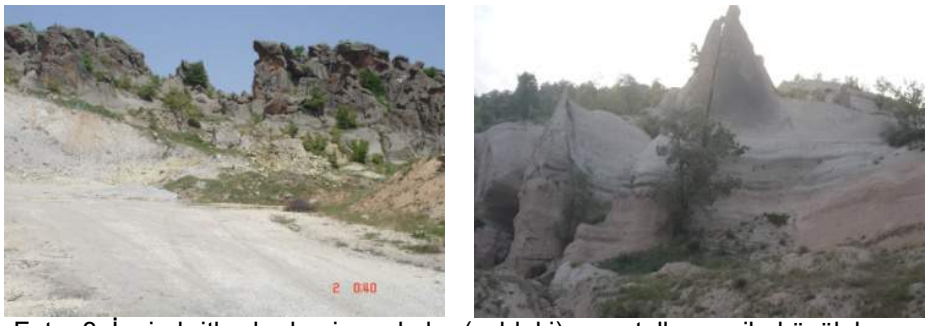
Foto, 2. İgnimbritlerde oluşmuş peri bacaları (soldaki) ve ignimbritlerin içinde başlıca yassılaşmış pomza parçaları (sağdaki)

İgnimbritler mikro olarak plajioklas, sanidin, hornblend, biyotit, volkanik cam, çok az kuvars ve proksen mineralleri içerip vitrofrik hipohiyalın porfirik doku göstermektedirler (foto 3).

İgnimbritlerin kayaç kimyasal bileşenleri (% major elementler olarak) yaklaşık % 60 SiO_2, 17 Al_2O_3, 6 Fe_2O_3, 2 MgO, 5 CaO, 3 Na_2O, 3 K_2O ve minor

elementler (ppm olarak) yaklaşık 900 Ba, 100 Rb, 600 Sr, 45 Zn, 20 Th ve 160 Zr içeriğine sahiptirler.

Peribacalarının oluşumu da aynı erozyon koşullarında, fakat bazılarının tepelerinde gördüğümüz şapka, takke olarak adlandırılan koruyucu kaya ve kaya katmanlarının olduğu bölümlerde gerçekleşir. Havzada çökeller arasında yer almış olan volkanitlerden ignimbrit, katmanları aşınıma dayanıklı olduklarından, genellikle çatlak sistemleri boyunca ayrışma ve erozyona uğramakta, daha kolay aşınan tüf, kil, marn katmanları üzerinde, onları uzun süre erozyondan koruyan şapkalar olarak kalmaktadır (foto 3). Çevresindeki sel yataklarının derinleşmesi ile yamaçtan ayrılarak tek tek ya da birleşik bacalar şeklini kazanan bu dev şapkalı kulelerin ömrü, genellikle diğer erozyon şekillerine göre oldukça uzundur. Vadi yamaçlarının selinti ve yarıntı erozyonuyla aşınarak gerilemesi ve akarsuların taşkınlar sırasında yamaçları alttan kemirmesi, giderek bu dirençli peribacalarını da etkilemeye başlar. Genişlemiş vadi tabanlarını bazen tümüyle kaplayabilen sel suları, peribacalarının etek kısımlarını aşındırarak baca gövdesinde blok kopmalarına neden olur. Şapka kayası ve gövde üzerinde donma-çözülme sonucu ufalanma ve kimyasal ayrışma olayları, çatlaklar boyunca daha hızlı gelişme gösterir. Bazen şapka kayasında çatlakların büyümesi, şapkanın bölünmesine ve peribacasının üst bölümünde çatallanarak küçük baca oluşturmasına yol açabilir (foto 3). Peribacalarının aşınmasında, şiddetli rüzgârların ve özellikle taşıdığı küçük tanelerin sürtünmesiyle oluşan erozyon da bir ölçüde etkili olmaktadır.



Foto, 3. İgnimbritlerde demir şapkalar (soldaki) ve çatallanma ile küçük baca oluşumu (sağdaki).

3. İGNİMBRİTLER NEDEN YERLEŞİM ALANI OLARAK SEÇİLMİŞTİR

Vadi tabanında biriken, mineral yönünden zengin genç alüvyal topraklar, çevredeki sudan yoksun kıraç topraklarına göre çok daha elverişli tarım olanaklarına sahiptir.

Bol su nedeniyle uzun süre yeşilliğini koruyan yoğun bitki örtüsü ve yamaçların kızıl–kahve renkli, çabuk ısınan kayaları, vadi içerisindeki ısı aktarımını kolaylaştırıcı özelliktedir. Vadideki hava sirkülasyonu dış rüzgârlardan fazla etkilenmediğinden, iklimi rutubetsiz, gün boyunca ve mevsimlere göre sıcaklık değişimleri çok fazla değildir. Vadi yamaçlarının sınırladığı bu mikroklima, insanlarla birlikte tüm canlılara yöredeki en uygun yaşama-barınma ortamını sağlamaktadır.

Vadi yamaçlarındaki tüfler, el aletleriyle kazılarak oyma yapılar oluşturmaya çok uygundur. Kolayca kazılıp yontulabilen ve gözeneklerindeki suyu kaybedip

kuruyunca sertleşen bu kayaların, içerisindeki pomza (bims) parçaları nedeniyle sıcaklığı ve sesi yalıtma özellikleri de vardır. Bu nedenle insanlar, binlerce yıl öncesinde (Roma, Bizans dönemi) hiçbir yapı malzemesine gereksinim duymadan bu kayaçları oyarak en sağlıklı barınaklarını; konut, manastır, kilise, mezar, su sarnıcı vb. (foto 4) oluşturmuşlardır.



Foto 4. İgnimbiritlerde oyularak yapılmış Konutlar (soldaki) ve Manastır (sağdaki)

4. BÖLGE İÇİN İDEAL HEDEFLER NE OLMALI

Bölgede öne çıkan en önemli ideal hedef "alanın korunması"dır. Bunun yanında, turizm gibi nispeten yeni ve giderek yoğunlaşan kullanımların sürdürülebilir bir seviyede tutulması diğer önemli uygulama hedefi olmalıdır. Özellikle bölge parsel düzeyinden ziyade Gökyurt-Erenkaya (Bulumya) ve Erenkayanın güneyinden geçen Manavgat karayoluna paralel uzanan derenin içinden geçtiği vadi ile bütünlük oluşturacak şekilde pafta düzeyinde ele alınarak eko turizm için değerlendirilmeli.

Bölge Kapadokya bölgesine ve Ihlara vadisine alternatif olacak şekilde projelendirilmeli. İnsanların gezip eğleneceği bol vakit geçirebileceği, vadiler boyunca yürüyüş ve spor etkinlikleri yapacağı, hoşça zaman geçirecekleri, yöre yemeklerini tadabilecekleri, tarihi mekânları ziyaret edebilecekleri alanlar olarak planlanmalı.

Bölgedeki eğim, yükselti, iklim, toprak gibi doğal yapıyı oluşturan fiziki unsurlar açısından ele alınmalıdır. Buna göre bu fiziki unsurlar, neden oldukları biyolojik çeşitlilik dışında diğer hedefler için sınırlayıcı olabilmektedirler. Örneğin geliştirilebilecek alternatif geçim kaynaklarından bağcılık, arıcılık, hayvancılık, alternatif tarım, bilinçli toprak sürme ve ağaçlandırma yukarıda verilen tüm fiziki coğrafi unsurlarından etkilenen bir faaliyettir. Ayrıca Bölgede kil ve seramik konusunda ciddi araştırma yapılmalı.

Bölgenin turizmi, yörenin tarihi, doğal ve kültürel kimliğini koruyan ve geliştiren, yöre halkının ihtiyaçlarına cevap veren ve onları turizmle kaynaştıran bir yapıda eko-turizm olmalıdır. Geleneksel yaşam tarzının korunması ve geliştirilmesi önemli hedef olmalıdır.

On binlerce yılda oluşabilmiş çok sayıdaki doğal güzelliğin, birçoğunun en geç birkaç on yıl içerisinde erozyonla yıkıma uğrayacağı açıkça görülmektedir. Öncelikle gelişimi tamamlanmış peribacaları ile yıkıma yol açacak önemli çatlakların onarılması gibi önlemlerin bir an önce alınması zorunludur.

Bölgede Peribacaları ve bunlar içerisine oyulmuş antik yapılar günümüzde köy yerleşmesi içerisinde kalarak büyük ölçüde yıkıma uğramıştır. Köy halkının üzerine

yerleşim alanları yaptığı (foto 5), evlerine ekleyip, ağıl (foto 5) ya da ambar olarak kullandığı peribacaları içerisindeki belki de birçok yeraltı antik yapıtları gezip görme olanağı da yoktur.



Foto, 5. Eski yerleşimler üzerinde yapılmış yeni yerleşimler (soldaki) ve eski yerleşimlerin ahır olarak kullanılması (sağdaki)

SONUÇ

Mevcut ve zarar görmüş tabiat varlıklarını yeniden kazanılması için müdahalelerde bulunulmalıdır. Saha ziyaretçilere açık olmalı, ancak değişik amaçlarla sahaya gelen ziyaretçilerin bölgeye zarar vermemeleri veya bu zararın minimuma indirilmesi için önlem alınmalıdır. Yörede, her biri birer "doğal anıt" niteliğinde olan, eşsiz güzellikteki peribacaları ile onlarla iç içe olan tarihi ve arkeolojik eserler, koruma ve gelecek kuşaklara aktarabilme amacıyla ciddi çalışmalar yapılmalıdır.

KAYNAKLAR

Kurt, H., and Özkan, A.M., 2000.The petrography and geochemistry of Cenozoic volcanics West of Konya from Central Turkey. İnternational Earth Sciences Colloquium on the Aegean region IESCA, DEU, İzmir.

Kurt, S., Akgül, B., ve Kurt, H., 2005. Sağlık-Erenkaya (Konya Batısı) Yöresi Volkanik Kayaçlarının Petrografik, Jeokimyasal özellikleri. Fırat Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi. ,17, s, 1, 190-204.

Kurt, H.,Özkan, A.M., ve Koçak, K., 2003. Orta Anadolu da Konya'nın Batısındaki Dalma-batma ile ilişkili volkanik kayaçların jeolojisi, petrografisi ve jeokimyası. Türkiye Jeoloji Bülteni. C.46, s.2, 39-53.

Kurt,S., 2004. Sağlık- Yatağan-Erenkaya (Konya) yöresi volkanik kayaçlarının jeolojik, petrografik ve jeokimyasal özellikleri. Fırat Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 43s.Elaziğ.

Mimiroğlu, İ.,M., 2014. Kilistra, Servet ofset matbaacılık ltd. Şti. Konya.

A.Temel, M.N. Gündoğdu and A. Gourgaud, Petrological and geochemical characteristics of Cenozoic high-K calc-alkaline volcanism in Konya, Central Anatolia, Turkey. Journal of Volc. and Geothermal Res., 85, Issues 1-4, 327-354, 1998.

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

KONYA EVLERİNDE TAVAN GÖBEKLERİ

Osman KUNDURACI*

GİRİŞ

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

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

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

Kolayca kurulup sökülebilen topak evin üst kısmını ışık ve hava alması için kısmen açık bırakmıştır. Çadırın çevresini kuşatan kerege çubuklarının üst bölümüne oturtulan tünlük dairesel bir pencere görünümündedir. Bir merkezden çıkan iğ çubuklarının bu konumu kırlangıç örtü veya kubbe şeklinde bir çeşit tavan gibidir (Foto:1).

Geleneksel Türk evindeki sofa ve oda tavanlarının dairesel veya çokgen biçimli görünümleri de topak evin kubbe görünümlü üst örtüsünü hatırlatmaktadır (Foto:2).

Odaların alt örtüsünden kaynaklanan mekân biçimi bütünüyle tavanlar için de geçerlidir. Böylece tavanlar bir odanın mekân kimliğini tamamlayan elemanlardır. Ayrıca üst örtünün bu bölümünün tasarımı ve uygulanmasında sade çözümler aranmıştır. Böylece varılmak istenen mekân düşüncesine en uygun çözümler bulunmuştur. Bu nedenledir ki geleneksel Türk evinde odanın alt-üst döşemeleri ve duvarları bu bakış açısıyla incelendiğinde hepsinin bir bütünün parçaları olduğu görülür.

Böylece Türk evinde tavan zamanla yapıya bağlı bir eleman olarak süslenmesi de mekân düzenlemesinde bütünlüğün sağlamasında kaçınılmaz olmuştur. Tavan artık oda içerisindeki bütünlüğü sağlamak için süslenmesi gereken bir yüzey haline gelmiştir.

Tavan yüzeyleri oda içerisinde elle dokunalamayan fakat gözle görülebilen ve mekânın kesintisiz izlenebilen elmanı olmuştur.

Bu bağlamda bakıldığında oda içinde yaşayan insanın hayal dünyasına estetik anlayışına katkı sağlayan bir bölüm haline gelmiştir. Belki de bu yüzden geleneksel Türk evinin tavanları gökyüzü ve onun elemanları olan güneş ve yıldız motifleri tavan süslemelerinin vazgeçilmez ögeleri olmuştur.

Kaynaklarda bazı araştırmacılar Türklerin tavanlara bu kadar önem vermesini iki nedene bağlamaktadır.

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

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

İkinci durum ise insanların inançları ile ilgili ruhani bir atmosfer oluşturduğu şeklindedir. Özellikle Türk kültüründe ay ve yıldızların, güneş kursu motifinin gökyüzü, gök tanrı bilinciyle ilişkili olduğu şeklindedir(Foto:3-4).

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

Bu bağlamda tanıtılacak olan Konya'daki geleneksel Türk evi örneklerinin tavanları ve göbeklerinin tipolojik gelişimi de topak evlerin tütekliklerinin tavanlara kaynaklık etmiş olduğu düşünülebilir. Özellikle Türk kültüründe ay ve yıldızların, güneş kursu motifinin gökyüzü, gök tanrı bilinciyle ilişkili olduğu şeklindedir. Ayrıca bu düşünceyi kuvvetlendiren bir diğer unsur ise tavan göbeklerinde sıkça gördüğümüz nar ve haşhaş motiflerinin cenneti ve bolluk-bereketin simgesi olarak kullanıldığı şeklindeki yorumlardır (Foto:5).

Çalışmamız Anadolu'nun orta yerinde bulunan Konya'nın merkez ve güney ilçelerinde görülen eski evlerin tavanlarından seçilen örnekler ile sınırlandırılmıştır.

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

Türk mimarisinde tavanlara ve özellikle süslemelerine önem verdikleri görülmektedir. Tavanlarda en yaygın olanı düz ve alttan çakmalı, kirişlemeli tavanlardır. Diğer tavanlar ise tekne tavanlar, kubbeli tavanlar, dilimli veya dairevi kompozisyondaki tavanlar ve çok nadir olarak ise tonoz biçimli tavanlar şeklindedir. Süslemeleri ise sıva üzerine veya doğrudan ahşap yüzeylere yapılan boyalı süslemeler ile ahşabın kendi renginde ve yapım tekniği sonucu oluşan kompozisyonlardır (Foto:6).

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

Konya evlerinin oda tavanları genellikle alttan çakmalı, düz, çıtalı taksimatlı ve ortasında yıldız göbek bulunan tavanlar şeklindedir. Bunun yanında dairevi ve oval biçimdeki yüzeylere şemse veya marul(fırfır) göbek gibi bitkisel motifli göbekler de yapılmıştır (Foto:7). Ayrıca sekizgen formunda bazı tekne tavanlar sekiz kollu veya altı kollu yıldız göbekli olarak yapılmışlardır (Foto: 8-9).

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

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

Konya evlerinin tavan göbeklerinde geometrik biçimlerin tekrarından oluşan süslemelerin yanında stilize edilmiş çeşitli bitkisel ve figür şeklindeki motiflerle bezenmiş tavanlar da görülmektedir.

Tavanlar kenar suyu denilen ve merkezinde göbek bulunan süsleme elemanlarıyla zenginleştirilmektedir. Çıtalı bölmeler dizisi ve kabartma bir göbeğin

merkeze yerleştirildiği tavan süslemelerinde oyma tekniğinin en zengin örneklerin de ahşap yüzeyler boş bırakılmayıp düz veya eğri kesimle oyulmuş veya kabartılmış motiflerle bezenmiştir.

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

Bölge evlerinin daha çok esas yaşama katı olan üst katı sofa ve odalarında uygulanan tavanlar genellikle bağdadi tekniğinde yapılmışlardır. İnce ahşap çıtalar ile taksim edilen tavanlarda farklı kompozisyonlar oluşturulmuştur. Genellikle dairesel ve sekizgen formdaki tavanların zemininde şua motifi ile altı veya sekiz kollu yıldız göbekler bulunmaktadır (Foto:7-8-9). Bu süsleme ve tasarımlarıyla topak evlerin üst örtüsü ile yakın benzerlikler göstermektedir.

Bunun yanın da boyalı süsleme örneği tavanlarda farklı bir uygulama ile beyaz sıva üzerine kalemişi tekniğinde uygulanmıştır. Yukarıda da değinildiği gibi bazı evlerin tavan düzenlemelerinde ana kompozisyonda manzara resimleri işlenirken köşede kalan kısımlarında yine yaprak motifleriyle işlenmiş süsleme bordürleri görülür.

Burada incelenen örneklerde en çok sekizgen formlu tavanlar tercih edilmiştir. Özellikle sofa tavanlarında tekne tavan biçiminde yapılan bu örtü elemanının yüzeylerinin sıva ile kapatıldığı görülmektedir. Boyalı süsleme ile tezyin edilen bazı tavanlar gök kubbe şeklinde sofa ve odaların görünümlerini zenginleştirmiştir. Özellikle başkent İstanbul'daki köşk ve yalılarda olduğu gibi süslemelerde doğa ve kent manzaraları konu olarak işlenmiştir. Karaman Tartanlar evi sofa tavanı bunun en güzel örneğidir (Foto:3-4).

Günümüzde Konya'dan ayrılarak il olan fakat uzun süre Konya'nın ilçesi olarak kalan Karaman'daki Tartanlar evinde görülen kalemişi süslemeler ile merkezdeki Cimcimler evi (Foto:10)ve Beyşehir Hacı Evinin tavan süslemeleri Konya evi için özgün kalabilmiş örneklerdir.

Kapıların üzerindeki üçgen kısımlarda bitkisel bezemeli kartuşlar, oda çiçekliklerinde tavan eteklerinde zengin bitkisel süslemeler farklı kompozisyonlarla uygulanmıştır. Duvara yerleştirilen çiçekliklerin bazılarında sembolik perde motifinin yanında saat motifi de kullanıldığı olmuştur.

Birinci kata ki sekizgen sofa kubbesindeki panolar içerisine yerleştirilen Sultan Ahmet Cami, Dolmabahçe Sarayı, Kız kulesi ve yelkenliler gibi İstanbul'u anlatan resimler konu olarak işlenmiştir.

Konya merkezde bulunan Arap oğlu Kostinin evinde özellikle sofa ortasına yerleştirilen tavan göbeğindeki dört kademeli ve merkeze doğru küçülen dairelerin oluşturduğu düzenleme görülü(Foto:4)r. Bu dairelerin merkezden dışarı doğru sıralanışında birinci daire içerisinde rozet oluşturacak şekilde yaprak motiflerinin hafif volüt yapan saplarının merkeze yönelmesi ile oluşmuş bir çarkı felek motifi oluşturulmuştur.

Bunu çeviren ikinci daire fırfır tabir edilen ve Konya'ya has geç dönem motifi olan şemse motifiyle hareketlendirilmiştir. Bu dairelerin aralarına yerleştirilen ayırıcı çember silmeler ise konturları oluşturmaktadır.

Göbekteki içerden dışarı doğru üçüncü dairenin içerisinde zikzaklar çizerek dolanan bir sap ve bu sapa tutturulan dal ve yaprak motiflerinin işlendiği görüntü

estetik bir anlayışla sergilenmektedir. Dalların bazen volüt yapması barok üslubun etkilerinin yansımalarıdır.

Son ve dördüncü daire ise kırmızı zeminli düz yüzeyli ve sadedir. Bütün bu daireler ise kare bir pano içerisine yerleştirilmiş ve köşelerde kalan üçgen boşluklar ise sarı renkle boyanmıştır. Tavan göbeklerinin özgün haliyle günümüze ulaştığı anlaşılmaktadır (Foto:5).

Güney doğu köşede bulunan odanın tavan göbeği de süslemeli ve gösterişlidir. Yine dairevi bir forma sahip olan göbekte iç içe üç farklı bordür sıralanmıştır. Bunlardan ortada yer alan ilk dairede dört tane balık motifi işlenmiştir ve dairenin içerisinde artarda sıralanmıştır. Bunu kaplayan ikinci dairede diğer göbekte olduğu gibi fırfır motifi işlenmiştir. Ve bu iki bordür üçüncü bordüre göre içeri çökertilmiştir. Ortada sıralana iki daireyi saran üçüncü dairede ise yine bitkisel yaprakların oluşturduğu kompozisyonla bezenmiştir.

Orta sofanın güney batı kanadındaki odanın tavanı ise farklı bir göbek süslemesine sahiptir. Burada çıtlarla yapılan kafeslenmiş tavanın ortasında silindirik bir zeminden fışkıran ağaç dallarını anımsatan aşağı doğru yönelmiş karmaşık bir kompozisyon uygulanmıştır. Ayrıca tavanın köşelerine denk gelen kısımlarda yarım dairelerin içerisi yeşil renkte boyanarak farklı bir uygulamaya gidilmiştir.

Beyşehir Hacı Akif evinde de boyalı süslemenin en zengin örneklerini görmek mümkündür. Borak üslubun Konya'da ki uygulama örnekleri olarak değerlendirilebilecek bu süslemeler Beyşehir'de Hacı Akif evindeki tekne tavanın göbeğindeki süsleme kalemişi tekniğinde ve kenar bordüründeki süslemeler ise daha sade ve kalıp baskı tekniğinde yapılmıştır (Foto:4).

Konya merkezdeki Cimcimler evinin tavanlarındaki süslemelerde uygulanan motif ve kompozisyonlarda Avrupa barok ve ampir üslubun tesiri ile yapılmış boyalı süslemeler ile de karşılaşıyoruz (Foto:10).

Süslemeler, bulundukları yüzey ve tekniklerinin yanında motif ve kompozisyon zenginliğine de sahiptirler. İnceleyip ve değerlendirmeye aldığımız bölge evlerindeki tavanların süsleme programları malzemeye bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. Ağırlıklı olarak Konya'nın güney ilçelerinde zengin orman varlığından kaynaklanan ahşap malzemeye dayalı tavanlar ve süsleme programları ile karşılaşıyoruz.

Sonuç olarak tasarım ve süslemeleriyle karşımıza çıkan bölge evlerindeki tavanlar normal veya dilimli kubbe, sekizgen teken tavan, alttan çakmalı ve yine sekizgen formlu düz tavanlar ile ince çıtalarla taksim edilmiş baklava dilimli veya fil gözü motifli kompozisyonlara sahiptir düz tavanlar şeklindedir.

Türk evinde olduğu gibi Konya evlerinde de tavan zamanla odanın bir eleman olarak artık oda içerisindeki bütünlüğü sağlamak için süslenmesi gereken bir yüzey haline gelmiştir. İster teknik bir zorunluluk olarak mekanı örten bir eleman ister içinde yaşayan insanların inançları ile ilgili ruhani bir atmosfer oluştursun tavanlar ve onun göbeklerinde yer alan süsleme unsurları odanın vazgeçilmez elemanları olmuştur.

Böylece başta da belirtildiği gibi tasarımları ve süslemeleriyle Konya evinin geleneksel konutlarındaki tavanlar ve tavan göbeği uygulamaları orta Asya'daki topak evin üst örtüsü olan tünlük ile yakın benzerlikler göstermektedir.

KAYNAKLAR

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

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

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

ALAN, Kutlay, "Anamur Evleri", **Anamur Müzesi Yıllığı**, Sayı:1, Cilt:1, Konya, 1990, s. 24-32.

ALPER,M., "Urfa'nın Mekânsal Yapısı ve Tarihi Urfa Evleri", **Fırat Havzası Sanat Tarihi Sempozyumu**, Elazığ, 1992, s.99-104

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

BATUR Muzaffer, "Beyşehir'de Eşrefoğlu'na Ait Ağaç Oyma Pencere Kapakları Hakkında", **Arkitekt**, Sayı:7-10, İstanbul, 1949, s.199-201.

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

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

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

ERDEMİR, Yaşar, **Konya ve Yöresindeki Nakışlı Ahşap Camiler**, S.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü, Doktora Tezi), Konya, 1985.

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

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

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

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

KARAASLAN, Esin, **Seydişehir Evleri**, Konya, 1994, (S.Ü. Fen-Edb. Fak., Lisans Tezi).

KADEMOĞLU, Osman, "Yörüklerde Üç Direkli Karaçadır", **Mimarlık**, Sayı: 5, İstanbul , 1974, s.30-33.

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

SUNAR, Lütfi, **Beyşehir Yöresi Evleri**, Konya, 1992, (S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi)

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

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

KUNDURACI, Osman, "Hadim ve Çevresinde Sivil Mimari Örnekleri", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı:5, Konya, 1999, s.137–156.

KUNDURACI, Osman, "Konya Evlerinden Süsleme Örnekleri", **İpek Yolu Dergisi Konya Özel Sayısı–3**, Sayı:154, Konya, 2001, s.8–13.

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

KUNDURACI, Osman, ”Beyşehir ve Derebucak Çevresinin Eski Evlerinden Örnekler”, **I. Uluslararası Beyşehir ve Yöresi Sempozyumu,(11–13 Mayıs 2006)**, Konya, 2007, s.604–616.
MÜLAYİM, Selçuk, “İçimizdeki Mimari ve Şark Köşemiz”, **Türkiye Aile Yıllığı**, Ankara, 1991, s.296-300
SÜSLÜ, Özden; "Ormana-Ardıçpınar Köyü Mimari Bezemesine Genel Bir Bakış", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı:5, İstanbul, 1993, s.75–80.
ÖNGE, Yılmaz, "Selçuklularda ve Beyliklerde Ahşap Tavanlar", **Atatürk Konferansları**, Sayı:5, Ankara, 1975, s.179–196;
ÖNGE, Yılmaz, “Türk Mimarisinde Çivili Tezyinat), **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,** Sayı: IV, İzmir, 1988, s.82–84.
TOKER, Yıldız, "Türk Evlerinde Dış Ahşap Süsleme", **Türkiyemiz**, Sayı:24, İstanbul, 1978, s.54-61.
YILDIRIM Seyit, **Ermenek Evleri**, Konya, 1992, (S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi).

FOTOĞRAFLAR



Foto 1– Topak Evin Tünlüğü ve Kırlangıç Tavan Örtüsü



Foto 2- Kırlangıç Örtü Şeklinde ve Sekizgen Formunlu Tekne Tavan Örnekleri



Foto 3- Sekizgen Formunda Tekne Tavan ve Şua Motifli Göbekler



Foto 4- Oval Formlu Şua Motifli Tavan Göbekleri



Foto 5- Dairevi Formlu Fırfırlı Tavan Göbekleri



Foto 6- Dairevi Formlu Fırfırlı Tavan Göbekleri

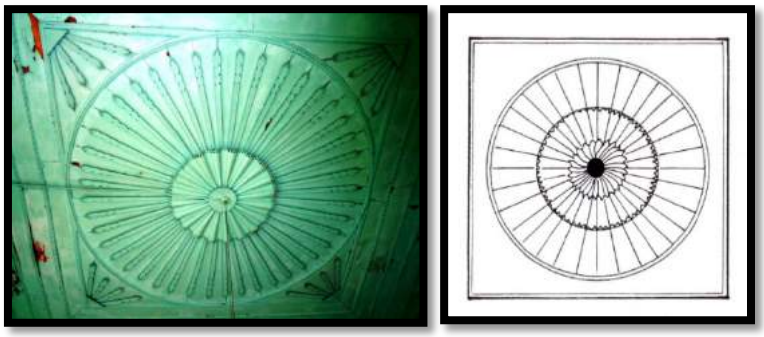


Foto 7- Dairevi Formlu Şua Motifli Tavan Göbekleri

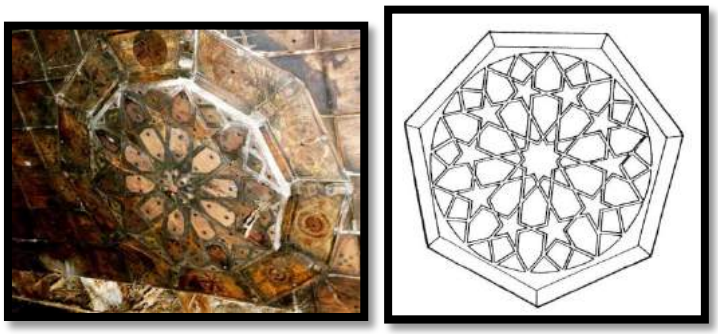


Foto 8- Ongen veya Yedigen Formlu Tavan Göbekleri

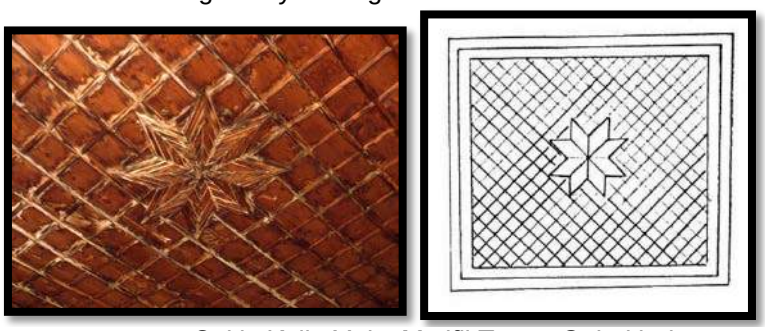


Foto 9- Sekiz Kollu Yıdız Motifli Tavan Göbekleri



Foto 10- Barok Karakterli Tavan Göbekleri

ANEMURIUM ANTİK KENTİ KİLİSELERİNE GENEL BİR BAKIŞ

(AN OVERWIEW OF ANEMURIUM ANCIENT CITY CHURCHES)

Mehmet TEKOCAK*

ABSTRACT

Anemurium Ancient City, which is one of the most important harbor cities of the Rough Cilicia and located at the southernmost tip of Asia Minor continued to exist for a long period of time -from the 4th century to the 7th century AD. In Anemurium, there are four churches representing one of the brightest periods of the city. That in the 5th century AD, at least four churches and two small baths were built in the city with the help of Emperor Zenon is a clear proof that the level of welfare has increased in this period. Especially that these structures are decorated with mosaics and frescoes makes the situation more understandable. The first of these churches is the one which was built earlier than the others (at end of 4th century AD.) and is called *"Necropolis Church"* in that it was found in the necropolis area. In the central location of the city, there are two more churches (III 13 C and III 10 C Churches) with similar scale and plan. From these churches dated to the 5th century AD, the Church of the III 13 C was named the *"Treasury Church"* because of the precious assets obtained during the excavations. The fourth and the last church, located at a point near the edge of the sea, is the one which was, in 5th century AD, dedicated to Holy Apostle, one of the apostles of Jesus. This church differs from the others since it is the only example to have the atrium. All the churches were built on the basilical plan. Moreover, each is separated by nef and has a gallery with columns. In addition, there are small chambers of pastophoria with square plan behind all in the apse section. These churches, used for nearly two centuries, were completely abandoned in 660 AD. When the construction times of the churches are considered, we can easily say that Anemurium, like many cities of the Byzantine Period in Anatolia, had very bright days for a period of time. Further, the fact that such structures for religious purposes were built rather than public buildings of social purposes as in the Roman period, is also of great importance as for showing the social change in Anemurium Ancient City.

GİRİŞ

Dağlık Kilikya Bölgesi'nin en önemli liman kentlerinden birisi olan Anemurium, günümüzde Mersin İli, Anamur İlçesi, Ören Beldesi'nde bulunan Anemurium Antik Kenti, Kargagedik Dağı'nın kuzey ve güney yamacının denizle birleştiği bir noktada yer almaktadır (Harita: 1). MÖ. 4. yüzyıldan MS. 7. yüzyıla kadar uzunca bir süre varlığını sürdüren kentte yer alan ve bu çalışmaya konu olan kiliseler, kentin en parlak dönemlerinden birini yaşadığı kabul edilen bir döneme ışık tutan en önemli arkeolojik belgelerden biridirler (Çizim: 1). Anemurium'un Bizans Dönemi'nde zenginleşmesi ve Anadolu'nun cazibe merkezlerden birisi olması, buraya birçok dini nitelikli yapının inşasını da peşinden getirmiştir. MS. 5. yüzyılda İmparator Zenon'un yardımlarıyla kentte en az dört adet kilisenin yanı sıra

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Konya.

iki tane küçük hamamın inşa edilmesi, bu dönemde kentin refah düzeyinin arttığını çok net bir şekilde göstermektedir. Özellikle bu yapıların mozaiklerle ve fresklerle süslenmiş olması bu yorumun yapılmasını daha anlamlı kılmaktadır. Tüm bunlara karşın bahse konu kiliseler her ne kadar kentin gösterişli ve zengin dönemlerine ışık tutsa da geçmiş dönemde yapılan kazılar, bu kalıntıların tam olarak anlaşılmasında maalesef yetersiz kalmıştır. Bunun en önemli sebebi de bugüne kadar ne yazık ki yalnızca Nekropol Kilisesi'nde kapsamlı kazılar yapılmış olup diğerlerinde ise yeterli çalışmaların gerçekleştirilmemiş olmasıdır.

Anemurium'da bulunan dört kiliseden ilki, daha erken bir dönemde (MS. 4. yüzyılın sonunda) inşa edilen, nekropol alanında bulunması ve sonradan mezarlık olarak kullanılması nedeniyle *"Nekropol Kilisesi"* olarak adlandırılan kilisedir.

Antik kentin merkezi noktasında yer alan ve MS. 5. yüzyıla ait benzer ölçü ve plandaki iki kiliseden ilki, yapılan kazılarda ortaya çıkarılan kıymetli eşyalardan dolayı *"Hazine Kilisesi / Merkezi Kilise"* olarak adlandırılmış olan III 13 C Kilisesi'dir. İkincisi ise Hazine Kilisesi'nin yakınındaki III 10 C Kilisesi'dir. Kentteki dördüncü ve son kilise ise kıyı şeridine yakın bir noktada olup MS. 5. yüzyılda Hz. İsa'nın havarilerinden birine adandığı için Aposteles ismini alan *"Kutsal Aposteles Kilisesi"* dir. Tüm kiliseler bazilikal planda inşa edilmiştir. Bununla beraber her biri neflere ayrılmış ve sütunlu galerilere sahiplerdir. Bu galerilerin arka kısımlarında narteks[1] bölümü yer almaktadır. Anemurium kiliselerinde bulunan apsisli kısmın (içerisinde bema[2]) arkasında pastophoria[3] olarak adlandırılan kare planlı küçük odalar da görülmektedir. Kutsal Aposteles Kilisesi, Anemurium'da atrium bölümü (ön avlu) bulunan tek kilise olması sebebiyle diğerlerinden ayrılır. Kiliselerin birçoğunda zemin mozaikleri bulunmaktır. Bu mozaikler dekoratif süsleme unsuru olmalarının yanı sıra ait olduğu kilisenin yapım ve kullanım süreci hakkında da önemli bilgiler sunmaktadır.

NEKROPOL KİLİSESİ

Bu kilise antik kentin nekropol sahasında yer aldığı için bu *"Nekropol Kilisesi"* olarak adlandırılmıştır[4]. Doğu-batı yönlü olarak inşa edilmiş ve 30.80 m. uzunluğa sahiptir (Fotoğraf: 1, Çizim: 2). Temel olarak bir bazilika ile benzer özellikler gösterse de söz konusu kilise bazı farklılıklara da sahiptir[5]. Batıda yarım daire formundaki apsis (içerisinde bema) ile birlikte 17.60 x 5.65 m. olan kilise nefinin yüksek stylobatında altı adet sütundan oluşan bir sütun dizisi bulunmaktadır. Bu sütunlar kare plinthe ile desteklenirken sütun aralıkları yaklaşık olarak 2.00 m.'dir. Neflerden birer kapı vasıtasıyla 12.75 x 2.00 m.'lik narteks kısmına ulaşılmaktadır. Narteksin batı duvarı üzerinde dört adet, her biri sütun veya payanda benzeri ayakla desteklenen açıklık kısmı yer almaktadır. Apsisli

[1] Kiliselerin genellikle batı köşesinde yer alan ve kiliseyi enine doğru kaplayan dar hollere verilen isimdir. Eyice 1988, 46.
[2] Sadece rahip ve diakonların girebildiği tabanı yükseltilmiş altar odası. Şimşek, 2012: 30.
[3] Kiliselerdeki kare odalara verilen ad. Burada ayin için kullanılacak malzemeler saklanırdı. Eyice, 1988: 46.
[4] Nekropol Kilisesi'nde 1973 ve 1976 yılları arasında J. Russell tarafından kazılar yürütülmüştür. 1976 yılından sonra kilisede uzunca bir süre çalışma olmazken 1986 yılında J. Russell buradaki mozaiklerde restorasyonlar yapmış ve bu tarihten sonra da kilisede herhangi bir çalışma olmamıştır.
[5] Russell, 1981: 268.

kısmın her iki yanında farklı ölçülerdeki pastophoria kısımları bulunmaktadır. Burada kemerli pencere açıklıkları yer almaktadır[6]. Kilisenin çatısına taş levhalar yerleştirildiğine dair veriler bulunmaktadır[7].

Nekropol Kilisesi, yukarıda bahsedilen genel bazilikal planının dışında kendine has iki özelliğe daha sahiptir. Bunlardan ilki, güney neften ana apsisin dış duvarına ulaşılan kısımda sonradan değişikliğe uğramış bölümdür. Apsisin içerisindeki pastophoria bölümü ile burası bir şapel niteliği göstermektedir. İkinci özellik ise 10.50 x 3.35 m. ölçüsündeki, sütun dizisine doğru açılan ve olasılıkla kemerlerle desteklenen geçiş kısmıdır. Bu geçişin kuzeydoğusunda 1.80 x 1.30 m. ölçüsünde, içbükey biçimde küçük bir vaftiz havuzu bulunmaktadır[8]. Kiliseye girişi olmayan ve doğrudan vaftize doğru yönelen bu bölüm, kiliseye gelen cemaatin toplandığı yer olmalıdır[9]. Buradaki havuzda vaftiz edilen kişi kuzeydeki 3.00 x 2.75 m.'lik odada tekrar vaftiz edilip uygun kıyafetler giydirildikten sonra vaftiz işlemi tamamlanmış olurdu[10].

Nekropol Kilisesi'nin birçok noktasında mozaikler zemin döşemesi olarak kullanılmıştır. Bunların en önemlilerinden birisi bemada bulunan 2.50 x 2.20 m. ölçüsündeki mozaiktir[11]. Beyaz, koyu mavi, pembe ve açık renkli tesseralarla yapılan mozaik üzerinde palmiye ağacının her iki yanında duran bir leopar ve oğlak betimi ile bunlara doğru yönelen küçük bir çocuk görülmektedir[12]. Bu ikonografinin İsaah'ın da içinde olduğu bir betimleme olduğu kabul edilmektedir (Fotoğraf: 2). Bu betimler J. Russell tarafından *"İsaiah'ın Barış Krallığı"* nın tasviri olarak yorumlanmaktadır[13]. Kilisedeki mozaikler yapının ikinci evresine ait olmalıdır[14]. Bu kısımdaki yazıttan anlaşıldığı üzere kilise askeri koruyucu olarak bir senyörün bağışlarıyla MS. 380 yıllarında yapılmıştır[15]. Nekropol Kilisesi'ndeki en özel mozaiklerden biri kuzey nefte bulunan ve üzerinde kente bağış yapanların isimlerinin geçtiği 4.30 x 3.10 m. ölçüsündeki dört satırlık yazıtlı paneldir[16]. Yazıtta buraya Flavius Telpullios'un şükranlarını iletmek amacıyla adakta bulunduğu belirtilmiştir. İkinci metin kısmında hayırsever olarak "*Bibianos"* ismi geçmektedir. Bu kişi büyük olasılıkla vaftiz bölümüne su teminini sağlamak adına birtakım yardımda bulunmuş olmalıdır[17].

Kilisenin aydınlatmasına dair elde edilen veriler arasında apsiste iyi kalitede cam pencereye ait parçalar tespit edilmiştir. Ayrıca konik biçimli kandiller ve polykandeloslar da bu kilisenin aydınlatılmasında kullanılmışlardır[18].

Nekropol Kilisesi'nin yapım tarihi MS. 5. yüzyıldan daha erken bir döneme ait olmalıdır[19]. Bema kısmında ortaya çıkarılan zemin mozaiği dışında kesin olarak

[6] Hill, 1996: 95.
[7] Russell, 1975: 126.
[8] Russell, 1981: 268-269.
[9] Russell, 1986: 1628.
[10] Russell, 1981: 269.
[11] Hill, 1996: 95.
[12] Russell, 1981: 269.
[13] Russell, 1989: 1632 ; Campbell, 1998: 48, Pl. XV.
[14] Russell, 1988: 191 ; Russell, 1986: 1632 ; Hill, 1996: 95.
[15] Hill, 1996: 95.
[16] Russell, 1981: 269. Yazıtlı panel resmi için bkz. Campbell 1998, Fig. 44.
[17] Russell, 1986: 1631-1632 ; Russell 1981, 269.
[18] Russell, 1986: 1634.
[19] Russell, 1981: 269.

tarihlendirmede kullanılabilecek bir buluntu mevcut değildir. Bu yüzden çok net olmamakla birlikte kilisenin ilk inşasının MS. 4. yüzyılın sonuna ait olduğu düşünülmektedir[20]. Kilisenin kentin tarihi süreci göz önünde bulundurulduğunda askeri amaçlı birtakım düzenlemelere maruz kaldığı ve MS. 382 ve 408 yıllarında restore edilip tekrar kullanıldığı bilinmektedir[21]. İlk olarak 18.50 x 12.70 m. ölçüsündeki kilise MS. 5. yüzyılda genişletilerek 21.50 x 17.00 m.'lik bir görünüm kazanmıştır[22]. Ayrıca mozaikler de tarihleme hususunda önemli veriler sunmaktadır. Sözü edilen mozaikler ile Kilikya Bölgesi içerisinde bazı kentlerdeki kiliselerde Eirenepolisli Piskopos İndemios ve yaptıkları ile yakın ilişki kurulmuştur[23]. Nekropol Kilisesi MS. 580 yılındaki büyük depremde birkaç bölümü hariç tamamen terkedilmiştir[24]. MS. 7. yüzyılın ikinci yarısında daha önceden terkedilen apsis ve nefin doğusunda geç dönem malzemeleri görülmektedir. Burada bu tarihlerde kiliseye bir şapel inşa edildiğine dair bilgiler bulunmaktadır[25]. Bununla beraber kilisenin batı duvarının eşik kısmında yine daha geç döneme ait malzemeler kullanılmıştır. MS. 12-13. yüzyıla tarihlendirilen bazı Bizans seramik parçaları da yine kilise içerisindeki kazılarda ele geçirilmiştir[26]. Ayrıca kilisede Hıristiyanlık öncesi dönemden ve MS. 7. yüzyıldan beş adet mezarın tespit edilmesi yine kilisenin farklı dönemlerde farklı amaçlar için kullanıldığını göstermektedir[27]. Bu iskeletler üzerinde geçmiş yıllarda incelemeler yapılmış ve bunlardan birinin yedi yaşlarındaki bir erkek çocuğuna ait olduğu anlaşılmıştır[28]. Yani MS. 4. yüzyılın sonunda inşa edilen kilise MS. 7. yüzyıldan sonra da muhtemelen bir mezarlık alanı olarak kullanılmış olmalıdır[29].

KUTSAL APOSTELES KİLİSESİ (II 16 KİLİSESİ)

Kentin kıyıya yakın bir noktasında yer almakta olup ne yazık çok büyük oradan tahribata uğramıştır (Fotoğraf: 3, Çizim: 3). 27.5 x 15.15 m. ölçülerindeki kiliseden günümüze yalnızca yapının temeline ait kalıntılar ulaşmıştır. Kilisenin doğu duvarı bir noktada rıhtım duvarı ile kesişmektedir. Bu kiliseyi diğerlerinden ayıran en önemli özelliği içerisinde atrium kısmı bulunan tek kilise olmasıdır[30]. Bunun dışında üç nefi, her iki yanında sütunlarla desteklenen narteks kısmı ve apsisin her iki köşesindeki pastophoria[31] bölümleri ile diğer kiliselerde olduğu gibi bazilikal bir plan göstermektedir[32].

[20] Hill, 1996: 94 ; Russell, 1987: 192.
[21] Russell, 1986: 1624.
[22] Hill, 1996: 94.
[23] Russell, 1981: 270. Burada piskoposun ismi M.S. 451 yılı Kalchedon Konsulü'nün rahip listesinde adı geçmektedir.
[24] Russell, 1986: 1628.
[25] Hill, 1996: 95.
[26] Russell, 1981: 272.
[27] Aydın, 2006: 10 ; Russell, 1986: 1626.
[28] Russell, 1981: 270.
[29] Hill, 1996: 95.
[30] Hill, 1996: 92 ; Russell, 1986: 1626.
[31] Kilisenin J. Russell tarafından yapılan çalışmalarda çıkarılan planında pastophoria kısmı görülmemektedir. Ancak diğer kiliselerin tamamında mevcut olan bu bölümün Aposteles Kilisesi'nde de olması kuvvetli olasılıktır.
[32] Russell, 1981: 271 ; Russell, 1986: 1624.

Kilisenin atriumu kapsayan giriş kısmında MS. 5. yüzyıla ait zemin mozaikleri bulunmaktadır. Söz konusu mozaikler farklı zamanlarda Hıristiyan hayırseverler tarafından restore edilmiştir[33]. Ayrıca kuzeybatıdaki nef kısmı ve narteks kısmının zemini de yine mozaiklerle kaplıdır. Kuzeybatı nefteki mozaikler, çok renkli tesseralardan yapılmış olup, sarma zincirlerle oluşturulmuş kenar bordürleri ve daire içerisinde ye alan kuş figürleri ile süslenmiştir[34]. Narteks kısmındaki mozaiklerde birbirine kenetlenmiş lotus bandı ve burma süsü bir çerçeve oluşturmuştur. Buranın nefe doğru yönelen geniş kapının ön yüzündeki mozaiklerde yazıtlı bir tabula ansata bulunmaktadır[35]. Buradan anlaşıldığı kadarıyla narteks kısmındaki mozaiklerin Kutsal Aposteles'in sevdiği dostları tarafından yeniden yapıldığı ya da kuvvetlendirildiğinden bahsedilmektedir[36]. Bahis konusu durumun Konstantinopolis[37], Antiokheia[38] ve Alexandria gibi büyük merkezlerde varlığı onaylanmıştır[39]. Bu yazıt buradaki ibadetin etki alanına ve biçimine ışık tutmasının yanı sıra kilisenin de Kutsal Aposteles'e yani Hz İsa'nın havarilerinden birine adanmış olduğunun anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bu havari Aziz Paul ya da Aziz Barnabas[40] olabilir. Ancak ne yıllık-aylık toplanan vergi listelerinde ne de hükümdar yıllıklarında bu isimlere dair bir veri bulunmamaktadır[41]. Söz konusu mozaiklerin benzer örneklerinin Kilikya ve Suriye'de de varlığı bilinmektedir. Buna göre mozaikler MS. 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlenirken kilisenin kendisi bu tarihten biraz daha erkene ait olmalıdır[42]. Kilise, rıhtımda bulunan MS. 380 Matronianus'a ait bloktan daha sonraki dönemde yapılmış olmalıdır. Ayrıca atriumun güneyinde MS. 5. yüzyılın ilk yarısına ait seramik buluntuları göz önüne alındığında ve yukarıda bahsedilen diğer unsurlarla beraber değerlendirildiğinde kilisenin MS. 5. yüzyıla ait olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır[43].

13 C KİLİSESİ (HAZİNE KİLİSESİ / MERKEZ KİLİSE)

Kentin batı yönünde, nekropol alanındaki kayalık zeminin sonlandığı düzlükte, yer alan III 13 C Kilisesi[44] doğu-batı yönlü inşa edilmiş olup 31.00 x 17.5 m. ölçüsündedir (Fotoğraf: 4, Çizim: 4). III 10 C kilisesine oldukça yakın bir konumda bulunan III 13 C Kilisesi genel olarak bazilikal plana benzemekle beraber antik kentin en büyük kilisesi olarak bilinir[45]. J. Russell kiliseyi antik kentin

[33] Hill, 1996: 92.
[34] Russell, 1981: 271; Hill, 1996: 95. S. Hill, bu mozaikleri Dağ Pazarı Bölgesi'nde bulunan mozaiklerle karşılatırmış ve betimleme üslupları arasında benzerlikler üzerinde durmuştur.
[35] Russell, 1981: 271. Mozaik üzerindeki yazıt için bkz. Campbell 1998, Pl. XI.
[36] Russell, 1986; 1632; Russell, 1981: 271.
[37] İsrael, 2012: 1-2.
[38] Padfield "Biblical city of Antioch of Pisidia, 1-4.
[39] Russell, 1986: 1632.
[40] Aziz Barbanas'ın kente geldiği ve bazı hayırseverler tarafından Antiokheia Kilisesi'ne çeşitli yardımlar ve onarımlar yapıldığı bilinir. Hilton, 2009: 1-2.
[41] Russell, 1981: 271.
[42] Russell, 1981: 271.
[43] Hill, 1996: 92.
[44] Anemurium'a gelip incelemelerde bulunan G. Huber üzerinde çalıştığı tüm kalıntılara bir kod vermiş, bu çalışmaları sırasında Hazine Kilisesi'ni de III 13 C olarak kodlamıştır. Huber, 1967: 15.
[45] S. Hill, Merkez Kilise'nin Anemurium'daki en büyük kilise olduğuna dikkat çekmiş ve bu kilisenin Anemurium Antik Kenti'nin kathedrali olabileceği fikrini ileri sürmüştür. Hill, 1996: 93 ; Russell, 1986: 1626.

merkezinde yer aldığı için "*Merkez Kilise"* olarak isimlendirmiştir[46]. Kilisenin inşasında kum kireç karışımı harç ile tutturulan moloz taş ve yerel kayrak taşlar kullanılmıştır[47].

Kilise; diğer kiliselerde de olduğu gibi üç nef, doğuda pastophoria ve batıda narteksi ile birlikte bir plan şeması göstermektedir. Bugüne kadar kapsamlı bir kazı çalışması yapılmamış olup sadece J. Russel tarafından birtakım incelemelerde bulunulmuştur. Söz konusu incelemeler sırasında kilise içerisinde özellikle mihrap kısmındaki taşların bir noktada toplandığı görülmüştür. Bu parçaların bir kısmının üzerinde alçak kabartma ile bazı motifler işlenmiştir. Russel bunlar arasında hayvan bacağı olan örneğe dikkat çekmektedir. Apsis kısmında kademelenmiş sythronus[48] burada bir altarın olduğuna işaret eder[49] (Fotoğraf: 5). Yani söz konusu apsisli kısım olasılıkla kilisenin bema bölümüdür. Güney pastophorianın güneyinde haç biçimli vaftiz kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki taşlarda insan betimi ya da aziz betimi gibi zengin süslemeler söz konusudur. Bununla beraber iyi korunmuş ve alçak kabartma tekniği ile oluşturulmuş haç betimli örnekler de mevcuttur[50]. Kuzey pastophorianın işlevi belirsizdir. Bu mekânın zemininde opus sectile tekniğinde yer döşemeleri bulunmaktadır[51]. Bu kısmın kilisenin prothesis[52] bölümü olabileceği düşünülmektedir. Kilisenin apsisli bema, pastophoria ve vaftizhane kısımlarında, çevresinde çok renkli tesseralardan meydana getirilen MS. 5. yüzyıla ait zemin mozaikleri yer almaktadır.

Nekropol Kilisesi'nde olduğu gibi III 13 C Kilisesi'nin de farklı dönemlerde mezarlık olarak da kullanıldığı belirtilmektedir. Yapılan çalışmalarda kilisenin güney nefinde, mozaiklerin üzerinde mezarlara rastlanmıştır. Ele geçen iskelet ve kemik parçaları bu mezarda en az 25 bireyin olduğunu ve muhtemelen bu cesetlerin düşük sıcaklıkta yakıldığını göstermektedir[53]. Bu mezarların ortaya çıkarılması sırasında yürütülen kazılarda ayrıca yaklaşık 35 adet değerli obje ele geçirilmiştir. Bunlar arasında altın küpe, yarım daire formunda altın objeler, altın plaklar, haç betimli dekorasyon gereçleri gibi buluntular yer almaktadır[54]. Buranın belki de bir dönem kutsal emanetlerin saklandığı yer olarak kullanıldığını düşünen J. Russell, ortaya çıkarılan bu değerli objelerden dolayı bu yapıya *"Hazine Kilisesi"* adını vermiştir[55]. Tüm buluntular göz önüne alındığında ve kilisenin yapım süreci düşünüldüğünde, yapının MS. 6. yüzyılın sonları ve MS. 7. yüzyılın başında

[46] Russell, 1986: 1626.
[47] Huber, 1967: 15.
[48] Kiliselerde ruhban sınıfının oturması için yapılan bölüm. Şimşek, 2012: 30.
[49] Russell, 1986: 1626.
[50] Hill, 1996: 94.
[51] Russell bu zemin kaplamasının yakın kentlerden Soli ve Korykos Kiliseleri ile benzer özellikler gösterdiğini belirtmektedir. Russell, 1986: 1626. Opus Sectile resmi için bkz. Campbell 1998, Pl. 182.
[52] Laodikeia Kutsal Haç Kilisesi'nin dikdörtgen biçimli ve opus sectileli bir mekânının bu işlev için kullanıldığı bilinir. Prothesis kısmı kilisede kişilerin şükranlarını sunmak için ekmek ve şarabın yer aldığı seremonilerde kullanılır. Şimşek, 2012: 31.
[53] Russell, 1986: 1636.
[54] Russell, 1986: 1636-1637.
[55] Hazine Kilisesi kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan değerli objeler için bkz. Russell, 1989: Fig. 12.

kullanım gördüğü söylenebilir[56]. Kilisenin yapım tarihi ise MS. 5. yüzyılın ikinci çeyreğine ait olmalıdır[57].

III 10 CKİLİSESİ

Hazine Kilisesi'nin yaklaşık olarak 90.00 m. kadar güneybatısında yer alan III 10 C[58] Kilisesi bir narteks[59], batıda apsisli bölüm, güneyden girişi sağlayan açıklık kısmı, üç adet nef bölümleri ile diğer kiliselerle benzer plan şeması göstermektedir (Fotoğraf: 6, Çizim: 5). 21.00 x 11.00 m. ölçüsündeki kilisenin bazı noktalarında sonradan kullanılmış sütunlara ve mermer kaplama zemine dair kalıntılar yer almaktadır[60]. Apsisli kısmın doğusunda yaklaşık 1.00 m.lik bir koridor kısmı daha sonradan kiliseye eklenmiştir[61]. Apsisli kısımda, diğer kiliselerde olduğu gibi pastophoria bölümü karışımıza çıkmaktadır. Kilisenin en kuzeyinde küçük bir oda ile sonlanan yaklaşık 4.00 m.lik bir oda daha bulunur.

Kilisede henüz herhangi bir kazı çalışması gerçekleştirilmemiştir. Bununla beraber 1962-1964 yılları arasında kente gelip incelemelerde bulunan E.A. Rosenbaum ve ekibi kilisenin bir planını çıkarmıştır. Dolayısıyla kilisede buluntulara bağlı olarak herhangi bir tarihleme yapılması mümkün değildir. Ancak diğer kiliselerin yapım süreci göz önünde bulundurulduğunda özellikle Hazine Kilisesi ile birbirine oldukça yakın bir konumda ve benzer şekilde yapıldığı için bu kilise de muhtemelen MS. 5-6. yüzyıllar arasında inşa edilmiş olmalıdır.

SONUÇ

Anemurium Antik Kenti'nde dikkat çeken yapı gruplarının başında kiliseler gelmektedir. Kentin en parlak dönemlerinden biri olarak gösterilen MS. 5. yüzyılda inşa edilen bu kiliseler kentin yaşadığı zenginlik ve aynı zamanda sosyal hayattaki değişimler hakkında da önemli veriler sunmaktadır. Anemurium'da bu tarihlerde Roma İmparatorluğu'nun gösterişli ve eğlenceye düşkün yaşam koşulları terkedilmiş, artık dini ölçekli yapıların inşa edildiği bir döneme girilmiştir. Bu değişimdeki en büyük faktörler arasında kentin İsaurialıların tesiri altında yaşamlarını idame ettirmiş olmaları gösterilebilir. İsaurialılar kente gelip birtakım tahribatlarda bulunsa da birçok yapının restore edilmesine de katkıda bulunmuşlardır. Doğal olarak bu kişilerin kentin gidişatına doğrudan tesir ettikleri söylenebilir. Anemurium'daki kiliselerin de bu onarım sürecine dahil oldukları bilinmektedir. Öyle ki gelecek yüzyılda bu onarımlardan sonra kiliseler asıl işlevlerinin yanında artık birer mezarlık alanı olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Anemurium kiliseleri MS. 580 yılındaki deprem ve MS. 611-654 yılları arasında doğudan gelen istilalar yüzünden büyük oranda tahrip olmuş ve MS. 660 yılında işlevlerini kaybetmişlerdir. Ancak kentteki bazı yapılarda olduğu gibi Nekropol Kilisesi'nde de MS. 11-12. yüzyıla ait buluntulara rastlanmıştır. Bu bağlamda, şimdilik bir örnekle sınırlı kalmak üzere, Anemurium kiliselerinin dönem dönem kesintiler olsa da uzunca bir süre kullanıldığını söyleyebiliriz.

---

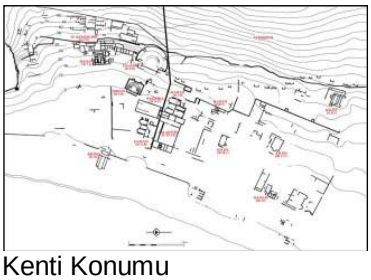
[56] Russell, 1986: 1636.
[57] Hill, 1996: 92
[58] G. Huber bu kiliseyi III 10 C Kilisesi olarak kodlamıştır. Huber, 1967: 15.
[59] J. Russell'a göre narteks kısmında bir merdiven olması gerekmektedir. Russell, 1986: 1624.
[60] Huber, 1967: 15.
[61] Hill, 1996: 92-93.

Söz konusu bu kiliselerin inşa zamanları dikkate alındığında, Bizans Dönemi'nde, Anadolu'daki pek çok kent gibi Anemurium'un da bir dönem çok parlak günler yaşadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bununla beraber Roma Dönemi'ndeki gibi sosyal amaçlı kamu binalarından daha ziyade artık böylesi dini amaca yönelik yapıların inşa edilmiş olması, Anemurium Antik Kenti'ndeki toplumsal değişimi göstermesi bakımından da son derece önemlidir.

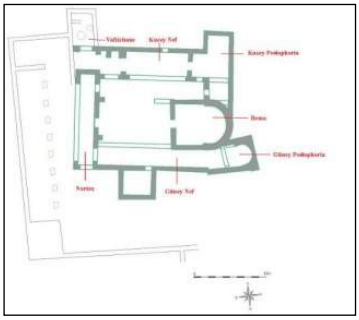
KAYNAKÇA

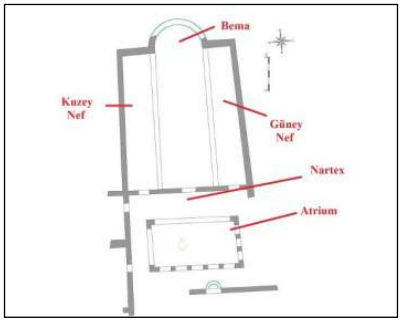
- Aydın, A., "Kilikya ve İsaurya Bölgeleri Vaftiz Yapıları", *Sanat Dergisi Yayınları XV/I*, 2006, 1-19.
- Campbell, S., *The Mosaic of Anemurium*, Toronto, 1998.
- Eyice, S., "Bizans Mimarisi", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1988, 45-51.
- Hill, S., *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*, Aldershot, 1996.
- Hilton, D., "The Antioch Dimension", *Cross Way Issue*, 2009.
- Huber, G., "The Sites and Their Principal Buildings", in A Survey of - Coastal Cities in Western Cilicia, Preliminary Report, (E. Rosenbaum, G. Huber, S. Onurkan), *Türk Tarih Kurumu Yayınlarından - VI.Seri, No: 8,* Ankara, 1967, 1-47.
- Israel, J., "A History Built on Ruins Venice and Destruction of the Holy Aposteles in Constantinople", *Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism, Vol. 9*, 2012, 107-122.
- Padfield, D., *The Biblical City of Antioch of Pisidia*, Acts 13:14 (www.padfield.com).
- Russell, J., "Excavations At Anemurium (Eski Anamur) 1973", *Türk Arkeoloji Dergisi, XXII-2*, Ankara, 1975, 121-140
- Russell, J., "Excavations At Anemurium (Eski Anamur) 1976", *Türk Arkeoloji Dergisi, XXV-1*, Ankara, 1981, 263-290.
- Russell, J., "Christianity at Anemurium (Cilicia)", *De Iecole Française de Rome Roma*, 1986, 1621-1637.
- Russell, J., "Anemurium (Eski Anamur) 1987 Recent Archaeological Research in Turkey", *Anatolian Studies, Vol. 38*, 1987, 191-208.
- Russell, J., "Christianity at Anemurium (Cilicia)", *Actes du XIe Congrès International d'archéologie Chrétienne,* Lyon, 1989, 1621-1637.
- Şimşek, C., *Kutsal Kent Laodikeia'nın Kiliseleri*, Denizli, 2012.



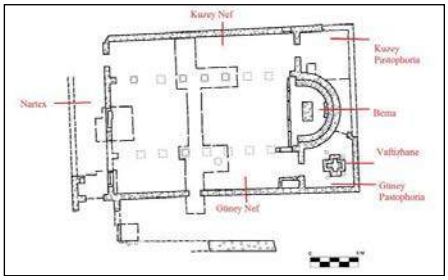


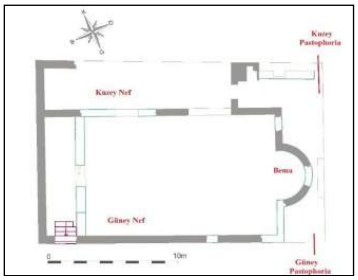
Harita 1: Anemurium Antik Kenti Konumu
Çizim 1: Anemurium Kent Planı (Russell 1989, Fig. 1)





Çizim 2: Nekropol Kilisesi Planı (Russell 1981, Fig. 22)
Çizim 3: Kutsal Aposteles Kilisesi Planı (Russell 1981, Fig. 11)





Çizim 4: III 13 C / Hazine Kilisesi Planı (Russell 1989, Fig. 2)
Çizim 5: III 10 C Kilisesi Planı (Hill 1996, Fig. 10)



Fotoğraf 1: Nekropol Kilisesi



Fotoğraf 2: Nekropol Kilisesi Bemasında yer alan figürlü zemin mozaiği (Campbell 1998, Pl. XV)



Fotoğraf 3: Kutsal Aposteles Kilisesi



Fotoğraf 4: Hazine Kilisesi



Fotoğraf 5: Hazine Kilisesi Apsisli bölüm



Fotoğraf 6: III 10 C Kilisesi

CLAUDE FARRERE'YE GÖRE YENİ TÜRKİYE'DE ASYATİK UNSURLAR

(ASIATIC ELEMENTS IN NEW TURKEY ACCORDING TO CLAUDE FARRERE)

Osman SÖNMEZ*

ABSTRACT

Turks must first be thrown out of Europe, then Anatolia and sent to where they came from. Europe mobilized all its powers to realize this project, the so-called Eastern Occupation, proposed by Tsar 1st Alexander. Well-known writers such as Dostoyevsky, Lord Byron, La Martine, and Victor Hugo served this project by injecting hostility against Turks with their pens. Though rarely, there were also writers like Pierre Loti, Madame Montagu, Claude Farrére who objectively approached Turks and handed them their rights.

Farrére, who came to Turkey and served as a lieutenant for two and a half years in 1902, got to know Turks closely. Farrére, who had been lobbying for Turks in Paris during World War I after returning to France, came to Turkey before the Battle of Dumlupinar and met with Mustafa Kemal Ataturk.

After leaving the military, Farrére wrote about 30 works, dedicating himself to literature. "*Türklerin Manevi Gücü*", "*Ankaralı Dört Hanım*", "*Öldüren Adam*", "*Ahmet Celaleddin Paşa'nın Harikulade Maceraları*" are his most prominent works about Turks. As we can understand especially from his work "*Türklerin Manevi Gücü*", Farrére had a rich knowledge of history. Moreover, since he was a sailor, he was able to travel to Eastern countries and examine the societies there. Saying the greatest powers of the nations are spiritual powers, Farrére stated that the origins of Turks' power were based on even further away from Anatolian culture and that the founders of the Republic of Turkey wanted to bring this power back depending upon Asian origins. In this study, we want to examine the Asiatic elements which Farrére identified in his work "*Türklerin Manevi Gücü*". By this means, we want to draw attention to a Turkish-friendly writer.

Key words: Farrére Asia Turk Bozkurt

1. GİRİŞ

Meşhur Fransız romancısı ve Türk dostu Claude Farrére, 1876 yılında Fransa'nın Lyon şehrinde doğmuştur. Babası İtalyan asıllı bir Fransız subayı, annesi ise İngiliz'di. Denizcilik okulunda tahsil görerek, 1894 yılında deniz subayı olan Farrére, Çin ve Cezayir'de deniz savaşlarına katılmış olup, görevi sırasında hemen hemen bütün Dünya'yı dolaşmıştır. Birinci Dünya savaşına hücum tankçısı olarak katılan Farrére, mütarekeden sonra zamanını edebiyata hasretmek için 1919 'da istifa ederek ordudan ayrılmıştır (Taha Toros Arşivi: Dos: Pierre Loti))

Önceleri kimsenin tanımadığı Claude Farrère,''*1905 yılında, Fransa'nın günümüze dek en önemli edebiyat ödülü olan Goncourt Ödülünü almıştır. Farrère'in adı geçen ödülü kazanan 'Medeniler' adlı kitabından başka 'Muharebe' adlı romanı bir milyon satmış ve Fransa'da görülmemiş bir hâsılat rekoru kırmıştır. Ne var ki, Farrère'in siyasette yanlış ata oynaması Goncourt Ödülü sahibi bu ünlü yazarın, De Gaulle Fransa'sında 'aforoz' edilmesiyle sonuçlanmıştır*'' (Velidedeoğlu,1989).

Claude Farrére, ilki 1902'de, sonuncusu 1950 yılında olmak üzere Türkiye'ye altı kere gelmiştir. İlk kez 1907 yılında yayımlanan ''*Öldüren Adam*'' ve daha sonra

* Yrd. Doç. Dr., Selçuk Ünv., A.İ.İ.T.A.M, Konya.

yayımladığı diğer eserleri, makaleleri; Fransa ve Avrupa'nın belli başlı şehirlerinde verdiği konferanslarıyla Türkleri tanıtan ve savunan o yıllardaki ikinci adam olmuştur. Hatta Mustafa Kemâl'i Fransız kamuoyuna tanıtan ilk adam olmuştur (Özçelebi;1974:37). Farrère'in 1922'de yazdığı "*Turquie Ressuscitée*" (Dirilen Türkiye) adlı eser, Fransız aydın çevrelerinde önemli yankılar uyandırmıştır(Gülcan,2015: 22).

"Farrére'nin otuz'a yakın eseri mevcut olup; bunlardan; '*Türklerin Manevi Gücü,' 'Ankaralı Dört Hanım";''Öldüren Adam'', ''Ahmet Celaleddin Paşa'nın Harikulade Maceraları'', '' Üç Erkek İki Hanım'' ,''Türkiye'nin Sonu","Roxalene", ''İstanbul Boğazında Gece ve Deniz* '' adlı eserleri Türkleri konu edinmektedir..

Claude Farrére ve Türkiye

Gençlik yıllarında Türkiye ve Türkler hakkında kafasına yanlış bilgiler aşılanmış olan Claude Farrére, ilk defa 1902 yılında Türkiye'ye teğmen olarak gelmiştir(Toros,1995,59). İstanbul'a gelmeden önce bir Türk düşmanı olan Farrére bu konuda şunları ifade etmiştir; "*Ben Yunan hayranı biri idim. İlyada'yı, Kral Ödip'i, Anabasis'i okuyan tüm Fransızlar gibi*. *Yemin ederim ki 1887'de Ethem Paşa'nın Teselya'yı işgal etmesiyle Vahşi Türkler 'den nefret ediyordum*" (Baldıran,2003:278).

Farrére, ayni gemide görev yaptığı Pierré Loti'nin etkisinde kalarak, kendisi gibi bir deniz subayı nasıl olur da bu ülkeyi ve insanlarını böylesine sever diye düşünmeye başlar. "*Bu işte kim haklıydı, kendi gözlerimle görmek ve bir fikir edinmek istedim" diyen Farrère'nin; İstanbul'da yaşamaya başlayınca o düşmanca düşünceleri zamanla kaybolur. O da Loti gibi Türkiye üzerine olumlu görüşlerini yazmaktan geri kalmaz*'' (Baldıran,2003:278)).

İki yıl boyunca Türkiye'de kalan yazar, 6 Eylül 1904 yılında Sidon adlı gemiyle Fransa'ya dönmüştür.

Fransızlar, 1911-1912 yıllarında meydana gelen Balkan Savaşlarında Türklere karşı Balkan halklarını desteklemişlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında, Fransa'ya destek sağlamak amacıyla giden Cemâl Paşa'nın girişimleri sonucunda ;'' *Türkiye-Fransa Dostluk Cemiyeti'' kurulmuş, bu cemiyetin yönetim kurulunda Farrére'de yer almıştır. Fakat bu cemiyet doğal olarak savaş sırasında faaliyet gösterememiştir*''(Güven,2016:1385).

Hatta Fransız basını, bu savaşı, aracı kullanılan bir Fransız-Alman savaşına benzetmiştir. Buna karşılık bu dönemde Pierre Loti ve Claude Farrère gibi Fransız aydınları Türkiye'yi savunmuşlar, Türkleri kötüleyen Fransız basınının Balkanlıların yaptığı zulmü görmezden gelerek art niyetli bir tutum sergilediklerini ve bu durumun Fransızların şerefini gölgelediğini ifade etmişlerdir (Gülcan, 2015:20).

Farrére',Türkiye'ye en anlamlı ziyaretini Dumlupınar Savaşı öncesinde, 30 Mayıs 1922 yılında gerçekleştirmiştir. İstanbul'a üçüncü defa gelen Farrére'den, bu ziyaretinin son günlerinde, Fransa'nın Osmanlı Büyükelçisi General Pelle, Anadolu'ya gidip M. Kemâl'in ve ordusunun ne değerde ve güçte olduğunu öğrenmesini istemişti.

Claude Farrère'nin Adapazarı ziyareti kısa sürmüştür. Atatürk ve Claude Farrère, birlikte Kız Okulu'nu ziyaret etmişler, okuldaki el işi sergisini gezmişler, öğrencilerin beden eğitimi gösterisini ve kendileri için düzenlenen konseri beraber izlemişlerdir (Sözer,1998: 178). Claude Farrère Adapazarı'nda öğleyin bir çay ziyafetinde hazır bulunduktan sonra, bizzat Atatürk tarafından, Adapazarı İstasyonu'ndan uğurlanarak aynı gün öğleden sonra trenle İzmit'e dönmüş, gece İzmit'ten kendisini beklemekte olan torpidoyla birlikte Paris'e gitmek üzere İstanbul'a hareket etmiştir. Atatürk ise Adapazarı'nda kalarak incelemelerine devam etmiştir (Saygı,2014: 89).

Türk ordusu 9 /Eylül/1922 tarihinde İzmir'e muzaffer olarak girince Mustafa Kemal'i ilk kutlayan Avrupalı, Claude Farrere olmuştur. Farrére, Başkumandan Mustafa

Kemal Paşaya özetle şu kutlama mektubunu yazmıştır "…*Biliyorum ki bu saatte mektup okumaktan başka, yapacak çok işleriniz vardır. Zaferinizden duyduğum derin sevinci ve heyecanımı daha ziyade geciktirmek istemem. Biliyorsunuz ki ben Türk kalbliyim. Siz, Türklüğü kurtardınız. Yeniden yaşattınız. Benim dilimden ve vasıtamla duyurmak isterim ki bütün Fransa, kalbi ve ruhu ile sizinle beraberdir. Büyük tehlikelere rağmen, İzmit ve Adapazarı'nda yaptığımız görüşmeyi ve dostluğu hatırlarım, orada. Gördüğüm askerî birliklerinizin muzaffer olacağından, zerrece şüphem yoktu. Zaferiniz, umduklarımın üstünde sonuçlanmıştır. Bağlılığımı, muhabbetlerimi ve minnetlerimi sunarım*'' (Toros,1995:66).

Cumhuriyet ilân edildikten sonra Farrére, reformlar aleyhinde yazılar yazınca, devrin İnkılâpçı yazarları ile birlikte, Atatürk tarafından da tepki görmüştür. Özellikle Osmanlı Hanedanı yurt dışına çıkarılınca, Atatürk'e bu kararın yanlış olduğunu belirtmiş, Atatürk de kendisine bir daha Türkiye'ye gelmemesi konusunda mektup yazmıştır. Buna rağmen Farrére mektubu hiç almamış gibi davranarak Türkiye'ye üç defa daha gelmiştir. Farrére; Burhan Belge, Yunus Nadi, Hıfzı Veldet başta olmak üzere birçok yazar tarafından ağır tenkitlere uğramıştır.

Yeni Türkiye'nin reformları hakkında olumsuz düşüncelere sahip olsa'da Milli Mücadele'ye verdiği destek nedeniyle, İstanbul Sultanahmet'te bir caddeye adı verilmiştir. Türk dostu Claude Farére geride birçok eser bırakarak 1957'de Paris'te hayata gözlerini yumuştur.

Yeni Türkiye'de Asyatik Unsurlar

Claude Farrére; Yeni Türkiye'nin kuruluş safhasındaki Asyatik unsurlara, ''Türklerin Manevi Gücü'' adlı eserinde temas etmiştir. Farrére eski uygarlıkların yaşadığı Anadolu'yu Batı medeniyetinin çıkış yeri olarak görmektedir. Bitinya Frikya, Galatya, Kapadokya, Kilikya, Pamfilya, Likya, Karye, Lidya'yı Anadolu'nun eyaletleri olarak sayan Farrére; Caeserea, İconium, Ancyre, Phocée, Milet, Pergame, Sardes'i eyalet merkezleri olarak zikretmektedir (Farrére,2001:153).

Gerçekten Anadolu'da kültür ve medeniyet kurucusu birçok muhteşem kavim yaşamıştır. Bunların büyük çoğunluğu Anadolu'nun kültür iklimine uyarak yok olup gitmiştir. Farrére; Anadolu'da yaşayan kavimlerden biri olan Türkler'in Anadolu'da sadece bin yıldan beri varlıklarını sürdürmekte olduğunu ifade etmektedir.

Bir milletin varlığını sürdürmesinde temel amillerden biri o milletin manevi kuvvetidir. Bu konuda Farrére şunları yazmaktadır; Eğer Türk halkının manevî kuvvetlerini aramak istiyorsak o zaman hudutların ötesine gitmemiz gerekir derken; Türklerin, Anadolu coğrafyasında tahrip edici kültür unsurlarına karşı varlığını sürdürmesinde, özgün kültürün etkin rol oynadığına işaret eder (Farrére; 2001:154).

Farrére; Batı Medeniyetinin çıkış noktası olan Anadolu'yu, günümüzdeki moda deyimle, Medeniyetler Çatışması'nın merkezi olarak görmüştür. Nitekim bu konuda şunları ifade etmektedir. ‘*''Her şeyden önce burasının bir savaş alanı olduğunu, bitmek tükenmek bilmeyen, durmadan yeniden başlayan savaşların sahnesi olduğunu kaydetmek gerekir. Savaşan Elen dünyası ve Asya'dır. Elenizm, Temistokles, Perikles, Fidyas ve Aristofanes'tir Asya, kralların kralı Herhes (Xerxes) .Bir tarafta zekâ, güzellik, sanat ve ruh. Diğer tarafta nizam, iktidar ve silsilei meratip ve muhtemelen saadet.''Hürriyet''e gelince; evet basbayağı bildiğimiz hürriyete, inanmanızı rica ederim, iki tarafta da yoktu öyle şey*''(Farrére,2001:154).

Farrére'nin işaret ettiği Anadolu'nun Asya ile Elen dünyası arasındaki çatışmanın merkezi olduğu Türkler tarafından da kabul edilmektedir Fakat Türkler Asya'nın sembolü olarak Pers Krallığını değil, Truva'yı görmektedir. Fatih Sultan Mehmet ve Atatürk başta olmak üzere birçok devlet adamı, Asya'nın temsilcisi olarak Türkleri merkeze koymuşlardır. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbulun fethinden sonra

söylediği gibi; Mustafa Kemal'in de, ‘*'Büyük Taarruz'dan sonra, 'Dumlupınar'da, Yunanlılardan Troyalıların öcünü aldık' dediğini, Sabahattin Eyüboğlu tarafından "Mavi ve Kara (Denemeler)"* adlı eserinde belirtilmiştir (İlhan, Aslan 2016: 8-9).

Feraré'nin eserinde vurguladığı önemli bir Asyatik unsur, Yeni Türkiye Cumhuriyetinde sıkça kullanılan kurt sembolüdür. Farrére bu sembolün kaynağını Cengiz Han'a dayandırmakta, açıkça ifade etmese de, Atatürk'ün Cengiz Han'dan etkilendiğini imâ etmekte ve bu konuda şunları yazmaktadır: *'Şu gezegenin bütün tarihinde bu adamın büyüklüğüne erişebilen insan pek azdır. Amur nehri yakınındaki Onun ve Kerulen arasında yaşayan bir kabiledendi. Asıl adı Timuçin'dir. Cengiz Han daha doğrusu hakan bir unvandır. Bu unvanı doğru şekilde, şöyle tercüme edebiliriz; eğilmez imparator. dürüst sadık bir ırktandı. Bir bozkurtla dişi geyiğin çiftleşmesinden doğduğu söyleniyordu. Hâlihazırdaki posta pulunun üzerinde bol tüylü kuyruğu olan çok güzel bir kurt resmi vardır. Bu Cengiz'in kurdudur. Tıpkı mitolojik dişi kurdu gibi*''(Farrére, 2001,161).

Kurt efsaneleri, Roma, Rumen, Yunanistan, Finlandiya, Hindistan'dan Amerika'ya kadar birçok kavimde mevcuttur. İbrahim Kafesoğlu; kurt mitolojisinin prehistorik çağlarda Orta Asya'dan bütün dünyaya yayıldığını ifade etmektedir (Kafesoğlu,1998:333). Başta, Ergenekon ve Türeyiş destanları olmak üzere bütün Türk kavimlerinde kurt mitolojisi bulunmaktadır.

Farrére'nin Türkiye'deki kurt motiflerinin kaynağını Moğollara dayandırması, O'nun Türkleri medenî kavim olarak görmek istemeyen bazı oryantalistlerin etkisi altında kaldığı şeklinde yorumlanabilir. Bize göre bozkurt sembolünün canlandırılmasında ve kullanılmasında Atatürk, Türk tarihinden, özellikle Göktürklerden etkilenmiştir.

Göktürklerin bayraklarında mavi zemin üzerinde kurt başının tasvir edilmesi, kurt'un önemine işaret etmektedir. Ayrıca Göktürkler dönemine ait olan kitabelerdeki tasvirler oldukça önemlidir. Çin kaynaklarında Hunların ilk dedelerinin dişi kurt tarafından emzirildiğinden, Göktürklerin dişi kurttan türediklerinden bahsedilmektedir (Eberhard, 1996: 86).

Cumhuriyet'le birlikte kurt sembolü birçok kurum ve alanlarda kullanılmıştır. Türk dili, tarihi ve edebiyatı alanlarında araştırmalar yapmak üzere kurulan Türkiyat Enstitüsünün amblemi, Atatürk'ün isteğiyle meşale tutan bir bozkurttu. Bu amblemin nasıl olması gerektiğini Fuat Köprülü'ye, Atatürk şöyle izah etmişti ;"*Fuat Bey! Karlı Tanrı Dağlarının önünde elinde meşale tutan bir bozkurt olsun, bu meşale genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ilminin ifadesi olsun. Ergenekon'dan çıkmamızda kılavuz olan bozkurt, Türklüğün Anadolu topraklarındaki yeni devletinin kuruluşunu ifade etsin*'' (Akalın, 2001:35).

Yine 1925 yılında Atatürk'ün direktifi ile Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet armasını seçmek için açılan yarışmayı da Namık İsmail'in bozkurt figürlü eseri kazanmıştı. Ancak bozkurt'un görkemini gerektiği gibi yansıtamadığı gerekçesiyle ya da daha orijinal bir şeylerin bulunması için bu arma kullanılmamıştır (Aymalı, 2014).

Para ve pulların üzerine kurt resmini, Ulus'taki heykelin zemin kısmının dört yanına bozkurt başı rölyeflerini, izci öğrenci kuruluşlarına Yavru Kurt ismini bizzat koydurtan Atatürk'tür. Yine o dönemde okul öğrencilerinin şapkalarında bozkurt rozeti, Türk Ocağı'nın tiyatro sahnesinin üzerinde de bozkurt vardı. Atatürk'ün bozkurt sembolüne verdiği önemi bilen Armstrong, Benoist Mechin gibi yazarlar Atatürk'e Bozkurt adını vermişlerdir (Ünal,1977:51).

Farrére; Ankara'nın başkent ilan edilmesini, Asya'nın Batı'ya meydan okuması olarak değerlendirmekte ve bu konuda şunları yazmaktadır; '' *Şimdi size tuhaf bir şey söyleyeceğim. Günümüzün Cumhuriyetçi Türkleri kendilerini Bayezid'in torunları değil de Timur'un torunları sayıyorlar. Mağlup bir büyüğün soyundan değil, galip bir büyüğün*

soyundan indiklerini göstermek istiyorlar. Yenilenin bir imparatorluğun kurucusu olması, yenenin de yakıp yıkıcı bir kimse olması onlar için önemli değil. Her şeyden önce askeri gurur geliyor. Gazi Mustafa Kemal'in yeni hükümet merkezini ünlü Ankara savaşının geçtiği yerde kurması çok manalı "(Farrére, 2001:168).

Farrére Ankara'nın başkent ilân edilmesini, Türkiye'nin Batıyı terk edip Asya'ya yönelmesi olarak değerlendirmiştir. Yine ,''Dört Hanım'' adlı hikâyesinde Osmanlı kültürünü savunması, hem Atatürk hem de devrin İnkılâpçı yazarları tarafından olumlu karşılanmamıştır.

Cumhuriyet gazetesinde Yunus Nadi Farrére'nin bu görüşünü, 10.12.1932 tarihinde, ''*Türk'ü Bilmeyen Türk Muhibbi''* adlı yazısında eleştirmiştir. Farrére'nin Ankara'nın başkent oluşu ile ilgili görüşleri hakkında şunları ifade etmiştir.''*Meselâ M. Klod Farer'e göre biz Ankara'yı devlet merkezi yapmak için burasının Osmanlı padişahlarından biri ile harbeden ve onu mağlûp eden Timurleng'in galibiyet sahası olduğunu nazar-ı dikkate almışız. Klod Farer açıkça iddia ediyor ki biz eski Osmanlı'lara değil, Timur'lara, Cengiz'lere bağlanmağı tercih ediyormuşuz, onun için devlet merkezini İstanbul'dan kaldırıp Ankara'ya nakletmişiz*'' (Nadi,1932).

Farrére, 1937 yılında yayınlanan "Les forces spirituelles de l'Orient" (Doğu'nun Manevi Güçleri) adlı yapıtıyla çok daha büyük tepki almıştır. Farrère bu eserinde; ''*Türkiye'yi modern düşüncelere ayak uydurmaya çalışmakla, "bilinçli veya bilinçsiz olarak" komşularından ve özellikle, komşularının komşularından yeni olarak değerlendirdiği her şeyi taklit etmekle suçlamıştır. Ankara'nın devrimci politikalarına olumlu bakmamıştır, hatta sürgüne yollanan son halifeyi Fransız himayesinde Tunus'a yerleştirme gibi çabalarda dahi bulunmuştur*'' (Gülcan,2015:30).

Bu tartışmalar sadece entelektüel çevrede tartışılmakla kalmamış, yukarıda bahsedildiği gibi Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemâl'le aralarının açılmasıyla son bulmuştur.

SONUÇ

Dünya yüzlerce yıldan beri Türkleri, Türk'e düşman kalemlerden tanımaktadır. Balkan Harpleri, Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele döneminde Türk düşmanlığı daha çok yaygınlaşmıştır. Yalnız Pierre Loti ve Claude Farrére gibi yazarlar o karanlık günlerde Türkler lehine kamuoyu oluşturmak için kalemleriyle mücadele etmişlerdir. Bunlardan Claude Farrére defalarca Türkiye'ye gelmiş, Atatürk'le de görüşmüştür. Asker ve edebiyatçı olan Farrére zengin tarih bilgisiyle Yeni Türkiye'nin kuruluşundaki önemli Asyatik unsurlara işaret etmiştir.

Farére bazı tespitleri ve batılılaşma hareketlerini eleştirmesi yüzünden; Türkiye'deki İnkılâpçı yazarlar ve Atatürk'le arası açılmıştır. O'nun Türkiye'nin reformlarına karşı olmasını, Fransa'nın menfaatleri doğrultusunda hareket etmesine bağlıyanlar mevcuttur. Nitekim Erdal İlter'in transkibini gerçekleştirdiği; "*Fransızlar Tarafından Suriye'de Yapılan Tahrîkâtın Ma'nâsı?* adlı risalede şunlar ifade edilmektedir; Bu sözler, yalnız "*Revue Politique et Parlementaire"nin makalesine münhasır kalsa idi şahsî bir düşünce der, geçerdik. Fakat yukarıda da söylediğim gibi, bu son senelerde çıkan kitâb ve makaleler hep aynı esâslar etrâfında tekâsüf ettiği için maîn bir politika ve umumi direktif mahsulü oldukları anlaşılıyor. Madam Gaulis, Claude Farrere ve bir vakitler bir Türk kadar da'vâmızı müdâfaa eden (Tan) gazetesi ki, Türk dostu tanınmış Fransızların birdenbire aleyhimize dönmeleri, kalemlerinin şerefine hiç de yakışmayan iftirâ, tahrif ve fenâya yoran tahminlerle dolu makale ve kitâb yazmaları başka neye müstenid olabilir* (İlter, 1966:66).

Biz Farrére 'yi bir Türk dostu olarak değerlendirmekteyiz. O'nu başta Mustafa Kemâl ve Türkiye'de sahip olduğu ilişkiler sıradan bir yazardan farklı kılmaktadır.

Türkiye'nin modernleşmesi konusundaki tavır ve tutum ayrı bir inceleme konusu olabilir ve bu konuya eğilecek genç arkadaşlar güzel çalışmalar ortaya koyacaktır.

KAYNAKÇA

AKALIN, H (2001),Cumhuriyet Döneminde Türk Dili, *Türkler Ansiklopedisi,* 18,15-53.
AYMALI, Ö.(2014) http://www.pufterem.com/2014/09/26/ataturk-neredeyse-turk-bayragini-da-degistiriyormus/ (26.04.2017).
BALDIRAN, G. (2003). Pierre Loti ve Aziyade. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (9), 277-286.
EBERHARD, W, *Çin'in şimal komşuları*, Çev: Nimet Uluğtuğ, Ankara, T.T.K.B.
GÜLCAN, O (2015),Laiklik ilkesi kapsamında gerçekleştirilen Türk devrimleri hakkında Fransız aydınlarının değerlendirmeleri, *Atatürk Yolu, A*.Ü.İ.T.E, S.57, ss.17.36
GÜVEN, C,(2016) Milli Mücadele döneminde Fransız yazar ClaudeFarrere, *Uluslararası Alp ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu*, 1385-1412.
İLHAN,F; ASLAN, N, Truva Tarihi; http://docplayer.biz.tr/34676641-Truva-tarihi-nurcan-aslan-fatma-ilhan.html (25.04.2017).
İLTER, E. (1996). Fransa'nın Suriye'yi işgaline dair yayınlanmış bir risâle, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 5(17).
KAFESOĞLU, İ (1998) *Eski Türk Dini* , K.B. Y
NADİ, Y,(1932) Türk'ü bilmeyen bir Türk muhibbi, *Cumhuriyet*, 10.12.1932
ÖZÇELEBİ, A. (1974). 50. yıl armağanı genel konular: Mustafa Kemal Atatürk ve Claude Farrere. *Atatürk Üniversitesi Basımevi*, 37-54
SAYGI, T (2014),Millî Mücadele'de Atatürk ile Claude Farrere 'nin İzmit'i ziyareti, *Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7) 79-81
SÖZER, V,(1998) *Atatürk'lü günler*, İstanbul: Bar Ajans Yayınları
Taha Toros Arşivi: Dos: Pierre Loti. http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/5590 (22.04.2017).
TOROS, T, (1995) Claude Farrére Karagün Dostu*, Skylife*, THY, (95)58-64.
ÜNAL, T (1977), *Türklüğün sembolü bozkurt*, Konya, Milli Ülkü Yay.
VELİDEDEOĞLU, H. V, Claude Farrére ve Türk Kadını, Cumhuriyet*, 06*.10.1989

DENİZLİ AK HAN'IN AVLU TAÇ KAPISINA İLİŞKİN BAZI GÖZLEMLER*

(SOME OBSERVATIONS ON THE MAIN PORTAL OF DENİZLİ AK HAN)

Şükrü DURSUN**

ABSTRACT

Ak Han in Denizli where is the West frontier city of Anatolian Seljukian was built by Seyfeddin Karasungur (Karasonkur), governor of Denizli in the years of 1253-1254. Several restorations were actualized on the structure in the 1970's. Finally, this structure was put into final form via a essential maintenance and restoration in the years of 2009-2011. But, it is determined in the investigations that the restorations are not limited to the implementations mentioned, there were also interventions for restore in previous periods. The main portal that has a remarkable place with its figurative ornaments besides the geometrical and plantal decorations in the history of Turkish Art is among these parts. There has not found any information in the written sources about the interventions on the portal. But, the order difference on the ornaments and the imperfect outlook composed by asymmetric placements of some pieces caused us to think such this. The reason of the interventions was most likely the destructions of the attacks. The various cases happened shortly after that Seljukians lost the control of Denizli makes us think that this damage may be generated in the second half of the 13th century. It is hard to put forward a definite opinion about the renewal date of the portal, but the continues change of the sovereigns of Denizli in the second half of the 13th century cause us to think that these restorations might be done at the earliest in the 14th century. Moreover, the dissimilarity between the tones of ornaments show that the workers who firstly built this construction did not perform again in here, the different workmen realized the renewal operation.

Key words: Denizli Ak Han, Main Portal, Destruction, Restoration, Ornament.

GİRİŞ

Anadolu Selçuklularının batıdaki sınır kenti Denizli'de yer alan Ak Han, günümüz Denizli-Afyon karayolunun yaklaşık 7. km'sinde, Akkale beldesi sınırlarında, Gökpınar Çayı kenarındadır[1]. "Goncalı Han" veya "Boz Han" gibi isimlerle de anılan yapı, 1253-1254 yıllarında[2] Denizli Valisi Seyfeddin Karasungur

* Bu çalışma, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında, Prof. Dr. Ali BAŞ danışmanlığında 2016 yılında tamamlanmış "Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden geliştirilerek hazırlanmıştır. Söz konusu çalışmaya maddi destek sağlayan Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü (11103006 No'lu Proje) ile Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Müdürlüğüne teşekkürlerimi iletiyorum.

** Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Konya.

[1] Gps Koordinatları: K 37.818338°-D 29.135267°

[2] Kitabelerine göre kapalı bölüm Recep 651/Ağustos-Eylül 1253, açık bölüm Cemazeyilahir 652/Temmuz-Ağustos 1254 yılında inşa edilmiştir. Kitabeler kısmen tahrip olduğu için araştırmacılar tarafından tarihlendirmede küçük farklılıklar ortaya çıkmıştır. K. Erdmann, M. K. Özergin, T. Baykara, İ. A. Mocan, R. H. Ünal, O. Aslanapa, A. Durukan, C. Bektaş, M. Beyazıt, A. Tükel Yavuz, A. A. Bayhan, M. Kutlu, kapalı bölümün inşası için 1253, Açık bölüm için de M. 1254 tarihini benimserken, İ. H. Uzunçarşılıoğlu her iki bölümün inşası için H. 650/M. 1252-53

(Karasonkur)[3] tarafından inşa ettirilmiştir. Açık ve kapalı bölümlerden meydana gelen hanlar içerisinde yer alan yapının her iki bölümü dikdörtgen planlı olup, güneydoğudaki açık kısmı daha büyük boyutlardadır (Fotoğraf 1).

Yakın zamana kadar tahrip durumda olan Ak Han'da 1970'li yılarda çeşitli onarımlar gerçekleştirilmiş[4], 2009-2011 yıllarında esaslı bir onarım daha yapılarak yapı mevcut görünümüne kavuşmuştur. Ancak, bazı bölümlerdeki izlenimlerden bahsi geçen onarımların öncesinde de müdahalelere gidilmiş olduğu anlaşılmaktadır. A. Tükel Yavuz'un belirttiği üzere avlu döşemesi ile hamam bu bölümler içerisindedir[5]. Diğer taraftan avlu taç kapısında, süslemelerdeki üslup farklılığı ve bazı parçaların düzensiz yerleştirilmesiyle oluşan bozuk görünüm, burada da dönem farklılıklarının olduğunu göstermektedir. Bu çalışmada, süslemelerden yola çıkılarak elde edilen izlenimlerden dolayı sadece avlu taç kapısındaki müdahaleler konu edinilmiştir.

Güneydoğu cephenin ortasında, genel olarak beyaz mermer ile inşa edilen taç kapı, cephe duvarından yüksek ve dışa taşıntılıdır. Kurgu itibariyle, basık kemerli bir açıklık, açıklık üzerindeki alınlıkta kitabe, ana niş köşelerindeki sütunceler, çifte kemer sistemine sahip sivri tonozlu kavsara, kavsara köşeliklerinde kabaralar ve bütün bu düzenlemeyi ters U formunda üç yönde çerçeve içerisine alan, dıştan içe doğru kademelenen süslemeli dört farklı silmeden oluşur (Fotoğraf 2). Ana nişin yan duvarlarında ise taç kapıya hareketlilik katan karşılıklı yan nişler bulunmaktadır.

Geometrik ve bitkisel süslemelerinin yanı sıra özellikle figürlü süslemeleriyle Anadolu Selçuklu sanatında eşsiz bir yer teşkil eden taç kapı, yakın zamana kadar büyük oranda tahrip durumdaydı. Birçok bölümde bozulmaların yaşandığı kapıda, üst kısımlarda mermer parçaların dökülmesi sebebiyle tahribatın boyutları daha fazla olmuş, 2009-2011 yılları arasındaki onarımlarda büyük oranda yenilenerek, tepeliğin çoğunluğu süslemesiz mermer bloklarla yeniden örülmüştür. Zaman içerisinde mevcudiyetini koruyan bölümlerde kızıl renge yakın bir tabaka oluşmuş, onarımlarda bunlar temizlenerek, mermer beyaz renginde ortaya çıkarılmıştır. Ancak, öncesi ve sonrası kıyaslandığında temizlik sonucunda süslemelerde detayların kaybolduğu, birçoğunda kırılmalar gerçekleştiği, kısmen seçilebilen figürlü süslemelerin ise neredeyse anlaşılmaz hale geldiği gözlemlenmiştir. Bu onarımlar yakın zamanda gerçekleştiği için bilinmektedir, ancak taç kapıda birçok

---

tarihini vermektedir. Bunların yanı sıra M. F. Uğur ve M. M . Koman kitabelerde okuyamadığı son rakamlardan dolayı yapının H. 650 küsür yılında (1252-1261) yapıldığını, S. Eyice ise Receb 650'de (Eylül 1252) yaptırılmaya başlanarak, ikinci kitabedeki Cemaziyelahir 652 (Temmuz-Ağustos 1254) tarihinde tamamlanmış olabileceğini ileri sürmektedir. Bkz. Erdmann, 1961: 72; Özergin, 1965: 144; Baykara, 1969: 50; Mocan, 1972: 73-74; Ünal, 1982: 15; Aslanapa, 1989: 183; Durukan, 1993: 143; Bektaş, 1999: 146; Beyazıt, 2006: 67; Tükel Yavuz, 2007: 133; Bayhan, 2007: 289-290; Kutlu, 2009: 41; Uzunçarşılıoğlu, 1929: 193; Uğur-Koman, 1940: 73; Eyice, 1989: 236.

[3] İbn Bibi'nin Sultan Rükneddin'in (IV. Kılıç Arslan) yakın kölesi (gulam) olarak belirttiği Seyfeddin Karasungur (Karasonkur), Anadolu Selçuklu Devleti'nin önemli vezirlerinden Celaleddin Karatay'ın kardeşidir. II. Gıyaseddin Keyhüsrev ve II. İzzeddin Keykavus'un saltanat yıllarında Denizli'de valilik yapmıştır. Bkz. İbn Bibi, 1996: 180; Turan, 1948: 19-20; Vryonis, 2001: 96,102-103; Cahen, 2002: 236; Turan, 2005: 535; Odabaşı, 2013: 576, 578.

[4] Tükel Yavuz, 2007: 134; VGM arşivi, 200002001-BN001, 200002001-OF001, 200002001-RP001, 200002001-RP002 numaralı belgeler.

[5] Tükel Yavuz, 2007: 138.

detayda görüldüğü üzere bilmediğimiz zamanda önemli ölçüde müdahaleler gerçekleştirilmiştir. Birbiri ardına gelen mermer bloklardaki silmelerin kenar hatlarının veya süslemelerin uyumsuz biçimde birleşim göstermesi, üslup farklılığı ve süslemelerin yarım olması gibi çeşitli nedenler, bahsi geçen müdahalelerin varlığını ortaya koymaktadır. Bu durum, kapının bazı bölümlerinin yıkıldığını, sonrasında sağlam parçaların yeniden kullanılmasıyla birlikte, kullanılmayacak kadar hasar görenlerin yerine yenilerinin yapılmasıyla yenilendiği düşüncesini doğurmaktadır. Yenileme işleminde ise birçok parçanın birleşim kısımlarındaki uyumun göz ardı edildiği açıkça görülmektedir. Hemen her bölümde görülen bu farklılıkların en belirgin olanları aşağıda ele alınmıştır.

Taç kapıda silmeler tamamında ters U formunu yansıtmaktadır. Kapının büyük oranda yıkılmış olan üst bölümüne son senelerde yerde bulunan özgün parçalardan bir tanesi yerleştirilerek, diğer bölümler süslemesiz olarak yenilenmiştir. Bu nedenle bu çalışmadaki izlenimler silmelerin yan kanatlarındaki süslemeler dikkate alınarak yapılmıştır.

Silmelerden dıştan ilk sıradaki sekiz kollu yıldız ve haç kompozisyonunun kesiti şeklinde verilmiş bezemeye sahiptir. Yarım haldeki sekiz kollu yıldızların kenar hatları büyük çoğunluğunda derin kazımayla oluşturulmuş, bazı bölümlerde ise daha yüzeysel işlenen iki çizgi ile hareketlendirilmiştir. Üslup veya dönem farklılığından kaynaklandığını düşündüğümüz bu uygulamalar içerisinde, kenar hatları yüzeysel çizgili olan yıldızların işlendiği mermer blokların bir bölümü diğer parçalardan daha açık renktedir. Bunların yanı sıra silmede en önemli detaylardan biri de mermer blokların çoğunun birleşiminde motiflerin düzen arz etmemesidir (Fotoğraf 3-5). Öyle ki aynı mermer blok üzerine işlenmiş içteki diğer silmelerde de benzer duruma rastlamak mümkündür.

Dıştan ikinci silme, gamalı haçlar (kırık kollu çarkıfelek) oluşturarak ilerleyen şeritlerin meydana getirdiği meander düzenlemesi ile aralarda çoğunluğunda kare, birkaçında da dikdörtgen panoların dönüşümlü sıralandığı düzenlemeye sahiptir. Küçük kare panoların büyük çoğunluğu figür olmak üzere, yer yer geometrik ve bitkisel motifli küçük gülbezeklerle şekillendirilmiştir. Bazıları ise dikdörtgen formunda ortaya konularak, ya herhangi bir süsleme yapılmadan boş bırakılmış ya da daire gibi şekiller yapılarak işlenmeye hazır hale getirilmiştir (Fotoğraf 3-5; Çizim 1).

Silmede gamalı haç-pano diziliminde, gamalı haçların bulunması gereken bazı alanlarda farklı türde geometrik şekiller yapılarak, kompozisyonda ritmik düzene dikkat edilmemiş, yine dış silmede olduğu gibi bazı mermer blokların kenarlarında motifler düzensiz birleşim göstermiştir. Diğer taraftan sol kanatta, sütunce başlığı başlangıcı hizasından itibaren gamalı haç kollarında yönelim farklılığına gidilmiştir (Fotoğraf 4, Çizim 1).

Meander düzenlemesinin içindeki kare formlu panolarda çoğunluğu teşkil eden figürlerin büyük bölümü detaylarıyla işlenmiş olup, birkaçı da sadece genel hatlarıyla ortaya konularak yarım bırakılmıştır. Bunlarda detaylar işlenmediği için figürlerin karakterini tam olarak söylemek güçtür. Figürlü olanlar dışında, bazı panolar hiçbir işlem yapılmadan düz bırakılmış, bir örnekte de daire yapılarak, muhtemelen gülbezek yapımına hazır hale getirilmiştir. (Fotoğraf 6-8). Tüm hatlarıyla ortaya konulan gülbezeklerde ise yarım bırakılan örnekler bulunmamaktadır, ancak işçiliklerinden anlaşıldığı üzere bunlarda da üslup farklılıkları görülebilmektedir.

Dıştan üçüncü silme, alt başlangıçlarında kaide şeklinde yatay dikdörtgen panolarla şekillendirildikten sonra, iç bükey geçişle içe doğru kademelenmiştir. Silmenin sağ ve sol başlangıcında yer alan yatay dikdörtgen panolar, farklı türdeki bezemeleriyle asimetrik duruş sergiler. Sol kanattaki, kaba hatlarda işlendiği için bitmeden yarım kalmış hissi uyandıran bitkisel bezemeye sahiptir (Fotoğraf 9; Çizim 2). Sağ kanattaki ise diğerine oranla daha detaylı işlenmiş olmasına karşın, mermerin kırılmasıyla genel formunu kaybetmiştir. Geometrik bezemenin tercih edildiği bu bölümde, muhtemelen yan yana iki adet, kenarları testere dişi şeklinde düzenlenmiş, güneş motifleri olduğunu düşündüğümüz dairesel şekiller bulunmaktadır (Fotoğraf 10; Çizim 3). Panolarda birbirini tekrar etmeyen kompozisyonların olması gayet doğal bir durumdur. Ancak, sol panodaki süslemelerin detaylarının işlenmeden kaba hatlarıyla ortaya konulması, bu parçanın yarım bırakılmış olabileceğini düşündürmekle birlikte, diğer taraftan daha sonraları gerçekleştirilen bir müdahalenin sonucu olabileceğini de akla getirmektedir. Silmenin geneli ise motif oyma tekniği ile oluşturulan ve dönüşümlü olarak sıralanan üçgen ve yarım altı kollu yıldızların meydana getirdiği kompozisyonla bezelidir. Diğer silmelerde olduğu gibi burada da bazı motiflerin düzenli birleşmediği görülmekle birlikte, motif analizi yapıldığında üçgen ve yarım yıldızların boyutlarında farklılıklar izlenmektedir (Fotoğraf 11).

Dıştan dördüncü silme, sekizgenler ile sekiz kollu yıldızların yer aldığı geometrik örgüyle süslenmiştir (Fotoğraf 11-12; Çizim 4). Silmenin genelinde geometrik örgüler belirli düzen içerisinde seyrederken, sol kanatta kaideden itibaren alttan üçüncü sırada yer alan mermer parçadaki süslemelerin düzeni bozduğu görülmektedir. Eğer bu parça 180° döndürülecek olursa, süslemenin uyum sağlayacağı anlaşılmaktadır. Ancak, bu silme ile birlikte üçüncü silme ve ana niş köşesindeki sütuncenin de aynı parça üzerine işlenmiş olması parçanın ters döndürülerek yerleştirilmesini imkânsız kılmaktadır. Bu durumda parçanın sağ kanat için hazırlandığı, ancak bilinmeyen bir nedenle sol kanatta kullanıldığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf 12; Çizim 4). Bunu yaparken de diğer süsleme türlerine göre şekillendirilmesi daha kolay olan sütünce gövdesindeki süsleme sol kanada uygun biçimde yapılmış, silmelerde herhangi bir müdahaleye gidilmemiştir. Sütunce gövdesindeki süslemelerin de kendi içerisinde düzen göstermemesi bu düşünceyi güçlü kılmaktadır (Fotoğraf 12).

Tonozlu kavsara, dışta sivri kemerle kuşatılmıştır. Kemer, parçaların girintili çıkıntılı olmasının yanı sıra, süsleme detaylarındaki farklılıklardan dolayı sonradan müdahale edildiğini düşündüğümüz bölümler arasındadır. Yanlarda dördüncü silmeye dayanan bu kemer, yüzeyi oluklu “8” formundaki şekillerin alttan ve üstten zincir halkaları gibi birbirlerine kenetlenmesiyle ortaya çıkan bezemeye sahiptir. Kompozisyonun genelinde “8” formundaki şekiller aralarında ve çevrelerinde zemin oyma yapılarak daha belirgin hale getirilmiştir. Ancak özellikle sol kanattaki üzengi taşı ve hemen ardından gelen parçada “8” formlu şekiller daha sık yapıldığı için diğerlerinde olduğu gibi oyma zeminler görülmemektedir. Üslup farklılığının yanı sıra diğer parçalara göre daha açık renkte olan bu iki mermer parçanın daha sonra eklenmiş olması muhtemeldir (Fotoğraf 13).

Taç kapıda süslemenin görüldüğü alanlardan biri de yan nişlerdir. Genel olarak benzer özelliklerdeki her iki yan niş, köşelerde sütuncelerle sınırlandırılmış yarım daire planlı niş üzerinde yükselen istiridye kabuğu formunda kavsaraya sahiptir. Dışta ise ters U formunda düz yüzeyli silmeler bulunmaktadır. Nişlerin

üzerinde bitkisel bezemeli damla motifli çerçeveler yer alırken, üstte kavsara tonozunu taşıyan mukarnaslı yatay konsollar genel kurgunun bölümlerindendir. Süsleme olarak genelinde benzer düzenlemeleri barındıran yan nişlerde sütunce başlıklarında farklı bezemelere yer verilerek, simetri bozulmuştur. Güneybatı yan nişteki sütuncelerden soldaki dışında, diğer sütuncelerin kaideleri tamamıyla bozulduğu için aynı durumun kaideler için de geçerli olup olmadığı bilinmemektedir.

Sütunce başlıklarında farklı kompozisyonlara yer verilmesi, örneği çok olmasa da dönemin süsleme sanatı içerisinde tercih edilen uygulamalardandır. Bu nedenle Denizli Ak Han avlu taç kapısı yan nişlerinde de farklı türlere yer verilmiş olması doğal karşılanan bir durumdur. Ancak, işçilik açısından değerlendirildiğinde aynı doğallıktan söz etmek mümkün değildir. Bu söylem sadece kuzeydoğu sütunce başlıkları için geçerli olup, güneybatıda aynı izlenime rastlanmamıştır.

Kuzeydoğu sütunce başlıklarının her biri alt bölümlerinde on iki kollu yıldızın yarısı şeklinde süslemelere sahiptir (Fotoğraf 14). Üst kısımlarında ise her yüzde farklı uygulamalara gidilmiştir. Soldaki başlık, ön yüzde üstte sekizgen içerisinde tam daire ile sınırlandırılmış alanda merkezde bir dairenden gelişen on kollu yıldız, yan yüzde on dört kollu yıldız ile şekillendirilmiştir (Fotoğraf 15). Sağdaki başlık ise ön yüzde kaba hatlarda işlenen sekizgen içerisinde altı yapraklı çiçek, yanda da çarkıfelek ile süslenmiştir (Fotoğraf 16). Genel olarak incelendiğinde motiflerin tam bir düzen arz etmediği ve işçilikleri bakımından da belirgin bir üslubu yansıtmadığı görülmektedir.

Yan nişlerin hemen üzerindeki alanlarda, iç kısımlarında bitkisel bezemeler barındıran damla şekilli gülbezekler[6] üslup farklılığının görüldüğü uygulamalardandır. Merkezde altı yapraklı çiçek çevresinde kıvrım dallara tutturulmuş palmet ve rumîlerden gelişen bitkisel süslemelerle şekillendirilen her iki gülbezek form ve taşıdığı bezemelerle benzer görüntü sunsa da detaylarında farklı özelliklerdedir. Güneybatıdaki kompozisyon itinalı bir işçilik sergilerken, sütunce başlıklarında olduğu gibi, kuzeydoğudakinin daha özensiz bir işçilikle ortaya konulmuş olduğu görülmektedir (Fotoğraf 17-18).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Anadolu Selçuklu döneminde hemen her sanat dalında karşımıza çıkan süsleme, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından, yaptıran ve yapan faktörlerinin yanı sıra finans miktarı ve dönem üslubu gibi çeşitli etkenler doğrultusunda gelişim göstermiştir. Süslemeler genel ölçekte tahlil edildiğinde uygulandıkları birimde bir düzen içerisinde ve belirgin üslupla ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra az sayıda olsa da istisnai örneklere rastlanılmaktadır. Denizli Ak Han avlu taç kapısı, bu istisnai örnekler içerisinde yer alırken, istisnai olan bir başka örnek de Aksaray Sultan Han avlu taç kapısıdır. Aksaray Sultan Han avlu taç kapısında, özellikle kapı açıklığı çevresinde görülen düzensizlik ve bazı süslemelerdeki üslup farklılığı, taşıdığı onarım kitabesinin yanı sıra İbn Bibi'nin aktarımlarından[7] öğrenildiği kadarıyla kapının ateşe verilmesiyle oluşan tahribat nedeniyle, H. 667 (1268-69) yılında gerçekleştirilen onarımların sonucu olarak

[6] H. Erdmann, avlu taç kapısındaki bazı süslemelerin Bizans etkilerini taşıdığını belirtirken, yan nişlerin üzerindeki alınlıkta, gözyaşı şeklinde adlandırdığı damla çerçeveli gülbezeklerin olağandışı olduğunu söylemiştir. Bkz. Erdmann-Erdmann, 1976: 162.

[7] İbn Bibi, 1996: 139-140.

karşımıza çıkmaktadır. Mevcut halinden anlaşıldığı üzere, onarımlarda ilk yapıldığı dönemdeki özenin gösterilmediği aşikârdır. Her ne kadar bir onarım kitabesi ve tarihi kaynaklarda geçen bilgi olmasa da benzer duruma Denizli Ak Han avlu taç kapısında da rastlanılmaktadır. Süslemelerin düzen içerisinde birleşmemesi, bazılarının yarım olması, bazılarında da üslup farklılıklarının görülmesi, taç kapıdaki müdahaleleri belirgin biçimde yansıtmaktadır. Çünkü münferit bir durum gerçekleşmediği sürece ustanın taşları düzensiz biçimde yerleştirmesi ve bazı süslemeleri itinalı, bazılarını da itinasız yapması açıklanabilir bir durum değildir. Bundan dolayı kapının tahrip edilmiş olduğu ve daha sonra yenilendiği anlaşılmaktadır. Taç kapının yanı sıra avlu taş döşemesiyle birlikte, hamamda da dönem farklılıklarının olması[8] bu düşünceyi daha kuvvetli kılmaktadır. Bütün bu hasarlar, muhtemelen handaki büyük bir yıkımın neticeleridir. Kaynaklarda bu durumu açıklar bir bilgiye rastlanılmamıştır. Bu nedenle gerçekleşme tarihi ve ölçeği hakkında kesin bilgi vermek güçtür. Ancak, kervansarayın inşasından hemen sonra vuku bulan bazı olaylar, yapıdaki hasar veya hasarların meydana gelişi hakkında fikir verir niteliktedir.

Ak Han'ın 1253-1254 yıllarında inşa edilişinden kısa bir süre sonra Denizli, 1257 yılında II. İzzeddin Keykavus tarafından Bizans'a teslim edilerek, Anadolu Selçuklu hâkimiyetinden çıkmıştır[9]. Bizanslılar, şehirde Türkmenlerin direnişlerine ancak iki yıl kadar dayanabilmiş ve 1259 yılında şehri terk ederek kontrolü Türkmenlere bırakmıştır[10]. Türkmen hâkimiyeti de çok üzün sürmemiş, 1429 yılındaki Osmanlı hâkimiyetine kadar, farklı beylik veya devletlerin kontrolüne geçerek, yönetimi sürekli el değiştirmiştir[11]. Selçuklu sonrası, Osmanlı hâkimiyetine kadar olan süreçte şehirde meydana gelen çok sayıdaki olay, Ak Han'da oluşan tahribatın nedenleri arasında sayılabilecek niteliktedir. Bunların başında şehirdeki Bizans hâkimiyeti gelmektedir. Ancak, Selçuklu Sultanının şehri Bizanslılara anlaşma karşılığında vermiş olması bu olasılığı azaltmaktadır. Ayrıca bu süreç hakkında yeterli bilgi bulunmaması sebebiyle Bizanslıların şehirdeki gücü ve faaliyetleri bilinmemektedir. Ak Han'daki tahribatın nedenleri arasında sayılabilecek ihtimallerden en önde geleni İlhanlıların Denizli'ye yaptıkları saldırılardır. 1291 yılında başlayan ve beş ay kadar süren saldırıların şiddeti oldukça büyüktür[12]. Şehirle birlikte, merkeze yaklaşık 7 km uzaklıkta bulunan Ak Han da bu saldırılarda hasara uğramış olmalıdır. Diğer taraftan deprem gibi doğal afetler de tahribata neden olan faktörler içerisine dahil edilebilir.

Kervansarayın hangi süreçte onarıldığı bilinmemektedir. Ancak, Selçuklu sonrası şehrin çok sayıda el değiştirmesi, sükûnetin bir türlü sağlanamaması gibi nedenlerden dolayı bu onarımların İlhanlı sonrasında gerçekleşmiş olabileceğini düşündürmektedir. Denizli'de yeniden Türk egemenliğinin sağlandığı Germiyanoğulları dönemi, bu onarımların yapılmış olabileceği en erken süreçlerden birisidir. A. Tükel Yavuz, hamamın bazı mekânları ve avlu döşemelerine yapılan bazı müdahalelerin Osmanlı Dönemi izlerini taşıdığını

[8] Tükel Yavuz, 2007: 138.
[9] Baykara, 1969: 31; Cahen, 2002: 243.
[10] Baykara, 1969: 31.
[11] Baykara, 1969: 31-42.
[12] Baykara, 1969: 36; Gregory Abû'l-Farac, 1987: 639; Turan, 2005: 621; Anonim, 2014: 65.

belirtmektedir[13]. Bundan hareketle taç kapıdaki müdahalelerin de Osmanlı Döneminde gerçekleştirilmiş olması ihtimaller dahilindedir.

Sonuç olarak Denizli Ak Han, dönemi kesin olmayan bir süreçte tahrip olmuştur. Yapının dış dünya ile bağlantısını sağlayan avlu taç kapısı, süslemelerindeki düzensizliklerden anlaşıldığı kadarıyla bu tahribatın en çok yaşandığı bölümdür. Taç kapı, hanın tahrip olan diğer birimleriyle birlikte yine tarihini bilmediğimiz süreçte onarılarak, yeniden kullanıma sunulmuştur.

KAYNAKÇA

ANONİM (2014). **Tarîh-i Âl-i Selçuk, Selçuknâme,** (Çev. H. İ. Gök- F. Coşguner), Ankara.

ASLANAPA, O. (1989). **Türk Sanatı,** İstanbul.

BAYHAN, A. A. (2007). "Ak Han (Goncalı Hanı)", **Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, (Ed. H. Acun), Ankara, s. 287-303.

BAYKARA, T. (1969). **Denizli Tarihi (İkinci Kısım 1070-1429),** İstanbul.

BEKTAŞ, C. (1999). **Selçuklu Kervansarayları Korunmaları, Kullanımları Üzerine Bir Öneri**, İstanbul.

BEYAZIT, M. (2006). "Ak Han Bezemelerinin Orta Asya Kültürü ile Bağlantısı", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri, Prof.Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan,** Ankara, s. 67-89.

CAHEN, C. (2002). **Osmanlılardan Önce Anadolu,** (Çev. E. Üyepazarcı), İstanbul.

DURSUN, (2016). **Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme,** Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

DURUKAN, A. (1993). "Ak Han'ın Süsleme Programı", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan**, Ankara, s. 143-160.

ERDMANN, K. (1961). **Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts,** Teil 1, Berlin.

ERDMANN, K.-ERDMANN, H. (1976). **Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts**, Teil 2-3, Berlin.

EYİCE, S. (1989). "Akhan", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C.2, İstanbul, s. 236.

GREGORY ABÛ'L-FARAC (Bar Hebraeus) (1987). **Abû'l-Farac Tarihi**, (Çev. Ö. R. Doğrul), C.2, Ankara.

İBN BİBİ (El-Hüseyin B. Muhammed B. Ali El-Ca'feri Er-Rugadi) (1996). **El Evamirü'l Ala'iye Fi'l-Umuri'l-Ala'iye (Selçuk Name),** (Çev. M. Öztürk) C.2, Ankara.

KUTLU, M. (2009). **Seljuk Caravanserais In The Vicinity Of Denizli: Han-Abad (Çardakhan) and Akhan**, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

MOCAN, İ. A. (1972). **The Akhan Caravansarai in Denizli**, Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.

ODABAŞI, Z. (2013). "Celâleddin Karatay'ın Hayatı ve Siyasi Kariyeri", **Tarihçiliğe Adanmış Bir Ömür Prof. Dr. Nejat Göyünç Armağanı**, Konya, s. 575-602.

ÖZERGİN, M. K. (1965). "Anadolu Selçuklu Kervansarayları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi,** C.15, S. 20, İstanbul, s. 141-170.

[13] Tükel Yavuz, 2007: 140.

TURAN, O. (1948). "Selçuk Devri Vakfiyeleri III. Celâleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri", **Belleten**, C.XII, S.45, Ankara, s. 17-171.
TURAN, O. (2005). **Selçuklular Zamanında Türkiye, Siyasî Tarih, Alp Arslan'dan Osman Gâzi'ye (1071-1318),** İstanbul.
TÜKEL YAVUZ, A. (2007). "Akhan", **Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiriler**, Denizli, s. 133-144.
UĞUR, M. F.- Koman, M. M. (1940). **Selçuk Büyüklerinden Celâlüddin Karatay ile Kardeşlerinin Hayat ve Eserleri**, Konya.
UZUNÇARŞILIOĞLU, İ. H. (1929). **Afyon Karahisar, Sandıklı, Bolvadin, Çay, İsaklı, Manisa, Birgi, Muğla, Milas, Peçin, Denizli,Isparta, Atabey, ve Eğirdir deki Kitabeler ve Sahip, Saruhan, Aydın, Menteşe, İnanç, Hamit Oğulları Hakkında Malûmat**, İstanbul.
ÜNAL, R. H. (1982). **Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taç Kapılar**, İzmir.
VGM Arşivi, 200002001-BN001, 200002001-OF001, 200002001-RP001, 200002001-RP002 numaralı belgeler.
VRYONİS, S. (2001). "Selçuklu Gulamları ve Osmanlı Devşirmeleri", **Cogito, Selçuklular**, S. 29, İstanbul, s. 93-119.

FOTOĞRAFLAR ve ÇİZİMLER





Fotoğraf 1: Denizli Ak Han, Genel Görünüş. Fotoğraf 2: Denizli Ak Han, Avlu Taç Kapısı



Fotoğraf 3: Avlu Taç Kapısı, Sol Kanat Silmeleri ve Sütuncesi





Fotoğraf 4-5: Dış ve Dıştan İkinci Silme Çizim 1: Dıştan İkinci Silme

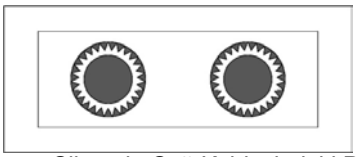




Fotoğraf 6,7,8: Dıştan İkinci Silmedeki Detaylar




Fotoğraf 9-Çizim 2: Dıştan Üçüncü Silmenin Sol Kaidesindeki Pano

Fotoğraf 10-Çizim 3: Dıştan Üçüncü Silmenin Sağ Kaidesindeki Pano





Fotoğraf 12: Dıştan Dördüncü Silme ve Sütünce Gövdesi
Çizim 4: Dıştan Dördüncü Silme
Fotoğraf 11: Dıştan Üç ve Dördüncü Silmeler




Fotoğraf 13: Kavsara Kuşatma Kemeri
Fotoğraf 14: Kuzeydoğu Yan Niş Kavsarası




Fotoğraf 15: Kuzeydoğu Yan Niş, Sol Sütunce Başlığı
Fotoğraf 16: Kuzeydoğu Yan Niş, Sağ Sütunce Başlığı




Fotoğraf 17: Güneybatı Yan Niş Üzerindeki Gülbezek
Fotoğraf 18: Kuzeydoğu Yan Niş Üzerindeki Gülbezek

5. OTURUM (5. SESSION)-B Salonu (B Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Aysen SOYSALDI
Dr. Christian Johannes HENRICH

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

MILLET SYSTEM IN OTTOMAN EMPIRE AND CONTEMPORARY BALKAN CONTEXT

Rubin ZEMON*

Balkans, "Balkanization", Nation and Nationalism

In 1997 a Bulgarian historian and philosopher Maria Todorova, professor at the University of Illinois in USA, published her study "Imaging the Balkans" which causes so many debates among academic, political, journalist and other circles. Indeed, her study deals with the region's inconsistent (but usually negative) image inside Western culture, as well as with the paradoxes of cultural reference and its assumptions. In it, she develops a theory of *Balkanism* or *Nesting Balkanisms*, similar to Edward Said's "Orientalism" and Milica Bakić-Hayden's "Nesting Orientalism". In one occasion Maria Todorova has said of the book that "*The central idea of "Imagining the Balkans" is that there is a discourse, which I term Balkanism, that creates a stereotype of the Balkans, and politics is significantly and organically intertwined with this discourse. When confronted with this idea, people may feel somewhat uneasy, especially on the political scene...*". [www.1]. One of prejudices and stereotypes related with Balkans and Balkanisms, is the relativism of innocence of Western Europe and switching the responsibility to the Ottoman Empire (heritage) and Turkey as "duty culprits" for all accidences and mistakes (Todorova M. 1997: 276) that were happened in Balkans in 20th century.

Indeed the most important term that derived from the word "Balkan" is "balkanization". This term that very often is using for description of a process of national fragmentation of former geographical and political units into new problematic national states, is not created in "the longest century of Empire"[1] when Balkan nations step-by-step were separating from the Ottoman Empire. The term "balkanization" was coined, by the end of World War One, when just one Balkan nation, Albania, was added on already existed map of Balkan nations that were created in 19th century (Todorova M., 1997:46). Different scholars and politicians used a term "Balkanization" after the World War One as a process of fragmentation into small states with disrupted political relations, as is a case with the Balkans during the Balkan wars. But a deeper analyze of the "balkanization" was happen in 1921, by Paul Scoot Mowrer, the European correspondent of *Chicago Daily News*. Analyzing the political situation in Austria, Hungary, Bulgaria, Czechoslovakia, Poland, Romania, Yugoslavia and Greece, he concluded that this region "now is Balkanized". His justification of term "balkanization" is that "*in region of hopeless mixed races, creation of connections of small states with more or less backward population, economically and financially weak, envious, with conspirator behaviors, scared, constant victims of manipulations by the great powers, as well as of violent*

* Prof. Dr., Euro Balkan University, Macedonia.

[1] "The longest century of the Empire" is book of Turkish historian Ilber Ortayli, devoted to "Tanzimat", term that indicate the period of reforms implemented in Ottoman Empire in all spheres of social-political life, which started with proclamation of The Hatt-i Sharif (Hatt-ı Şerif) of the Gülhane in 1839. With this Hatt-I Sharif legally were equalized all people of the Empire. Tanzimat reforms were implemented several decades after they were proclaimed (1839–1876).

outburst of their own passions." The element of foreign involvements in internal affairs of small states is so aggressive that motivated Michael Foucher in 1994 to define "*the balkanization in a literal sense of a word as constantly involvement of foreign powers (Russia, Austro-Hungary, Germany, France and Great Britain) directed on protection or establishment of their spheres of interests*" (Todorova M., 1997: 49).

Notions ascribed to "the Balkan" reveal the process of making the image of Europe by defining the "Other" as Oriental, unpredictable, dangerous, chaotic, dirty, lazy, primitive, cruel, selfish, uncooperative etc (Mursic R. & Jezernik B., 2007: 7). On other hand historical evidence attests the presence of tolerance, cooperation, hard work, ancient culture, civilizations, urbanization, classical philosophy, pre-industrial economic efficiency etc. For centuries Balkan Peninsula was almost the only part of Europe with a tradition of tolerance toward people of different religions, ethnic origins and cultures. The Balkan peoples lived in a multicultural milieu long before it became fashionable in the West. In 1492 when Sephardi Jews were exiled from Iberian Peninsula by the Catholic Church, Balkan Peninsula which in that time was under the Ottoman Empire was the most tolerate place where Jews found the new land for living (Bembesa E. &Rodrigue A., 2002: 79-96).

During the process of "liberalization" of "enslaved" people in the 19 century, tolerance and peaceful coexistence were the very first victims of the imposition of western concepts like liberal democracy, capitalism, the nation-state and the like. Nationalism, plans for the building of post-Ottoman empires and the continuous redrawing of existing political borders in the Balkans become process of "balkanization". However, it appears that the balkanization of the region was in fact a result of Europeanization and Westernization ((Mursic R. & Jezernik B., 2007: 8).

The term nationalism describes a loyalty to one's nation, pride in its history and culture, a belief that its interests are of primary importance, and a patriotic desire to achieve or maintain its independence. Nationalism emerged as a political force in the late 18th century, caused by the French revolution, and since then the idea that nations have the right to form their own political states has shaped the map of the world as we know it today. This ideal, known as national self-determination, inspired major upheavals, such as the American Revolution, provided the impetus for smaller nations to seek independence from large empires and encourages nations divided into a collection of small states, such as Germany and Italy, to seek unification. Although the word "nation" is commonly used to describe a state or country, it is technically a group of people united by ethnicity, culture, language and/or religion.

One of the most accepted definition for nation is that of "named human population with common historical territory, common myths and historical memories, common massive public culture, common economy and common legal rights and commitments of all members" (Smith A. D., 1991: 30).

In no country or time has the "nation" been anything other than a potent shared idea and it has never been more than an idea. A state can be defined by its laws or its border, ethnic groups can at least be understood statistically as the proportion of a population that dances the same dances, eats the same traditional or ritual foods, speaks the same language, and gathers together to engage in

those activities. The nation is different because is only exists in the minds of nationalists. The first nationalists spoke of “common blood”, but this did not fit well with biological knowledge, although they continued to speak of their nations in quasi-genetic terms. The more common belief was that the nation was spiritual real- an indefinable spiritual connection that made people French, German, Italian or others in their souls. Writings and speeches of nationalists leave no doubt that they believed the nation to be such spiritual state, or perhaps a shared emotion (McCarthy J, 2001: 38).

Nation-states are products of a very specific historical development in Europe that was enabled by the introduction and rapid development of capitalism and capitalist way of production. European nation-states have developed simultaneously with the formation of modern (ethno)nations from the sixteenth and seventeenth century on. In this process the states have acquired an ethnic dimension and identity. Dominant ethnic communities within certain territories usually determined ethnic identity of nation-states. States are understood as specific or even the only means and mechanism that can assure the realization of specific (national) interests of (ethno)nations. European states were established and are still perceived as nation-states of certain nations- we could say “single-nation-states”. This concept could be explained by a simple equation: State=nation=people (Žagar M., 2010:172). Following this logic nation-states and their population were believed to be ethnically and culturally homogenous entities. As the result, a myth of ethnic homogeneity was born that strengthen the belief that nation-state belonged to a certain (ethnic) nation. The myth of ethnic homogeneity was a powerful force in building a common collective, ethnically based identity in the territory of a certain state. This myth is the basis for the political ideology of nationalism and often exploited by nationalists movements and politicians (Smith A.D., 1991: 194). However, as it is often the case with myths, the myth of ethnic homogeneity of nation-states does not correspond to reality and ethnic/cultural plurality has always been reality of most territories and states. Nationalism, is exclusive and/or hegemonic, and is usually hostile to others. Hostile to diversity and pluralism, nationalism is incompatible with liberal democracy.

Different models of nation building and imagining of nations are exist. Indeed, according to Benedict Anderson, nations are differencing on how are they imagined and constructed. A nation "*is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion*". Members of the community probably will never know each of the other members face to face; however, they may have similar interests or identify as part of the same nation. On nation building processes in Europe are existing two mainstream concepts or model- so- called *Western* or *Constructive* model and so- called *Ethnic* or *Primordial* model. While according to the Western model an individual may to choose to whom nation will belong, the Ethnical model is not aloud such freedom! Even the individual will emigrate in another community, she/he genetically (organically) is staying as member of the birth-community. While in the Constructive model is clear distinction and determination between ethnical and national identity, in a Primordial model is not exists such distinction and between the both identities is a sign of equality.

Perhaps the central question in understanding of nationalism is the role of the past in the creation of the present, certainly this is the area in which there have been the sharpest divisions between theorists of nationalism. Nationalists, perennialists, modernists and post-modernists have presented us with very different interpretations of that role[2]. The manner in which they have viewed the place of ethnic history has largely determined their understanding of nations and nationalism today. None of these formulations seems to be satisfactory. History is no sweetshop in which its children may 'pick and mix'; but neither is it an unchanging essence or succession of superimposed strata. Nor can history be simply disregarded, as more than one nationalism has found to its cost. The challenge for scholars as well as nations is to represent the relationship of ethnic past to modem nation more accurately and convincingly [www.3]

But, some scholars have the position, that six objective factors can contribute to identification of a group as a nation: territory, state (or similar political status), language, culture, history and consciousness (Krejci J.& Velimisky V. 1996: 209).

Among the Balkan people the process of nation building was strong and irreversible. Scholars examine the general pattern of state formation among the Balkan nations in XIX and the beginning of XX centuries, which briefly may to be describe as follows: first- national “awakening” or growing of national consciousness, creation of culture and literary language; second-preparation of and unsuccessful revolts or uprisings; third- foreign intervention followed by establishing of an autonomous state; and lastly- declaration of an independent status and formation of republican form government (Daskaloski Zh., 2010: 191)

For reach cultural, religious and ethnical diversity of the Balkans, national idea and nationalism were recipes for violations. Even the Austrian foreign

[2] For **nationalists** themselves, the role of the past is clear and unproblematic. The nation was always there, indeed it is part of the natural order, even when it was submerged in the hearts of its members. The task of the nationalist is simply to remind his or her compatriots of their glorious past, so that they can recreate and relive those glories.
For **perennialists**, too, the nation is immemorial. National forms may change and particular nations may dissolve, but the identity of a nation is unchanging. Yet the nation is not part of any natural order, so one can choose one's nation, and later generations can build something new on their ancient ethnic foundations. The task of nationalism is to rediscover and appropriate a submerged past in order the better to build on it.
For the **modernist**, in contrast, the past is largely irrelevant. The nation is a modern phenomenon, the product of nationalist ideologies, which themselves are the expression of modern, industrial society. The nationalist is free to use ethnic heritages, but nation-building can proceed without the aid of an ethnic past. Hence, nations are phenomena of a particular stage of history, and embedded in purely modern conditions.
For the **post-modernist,** the past is more problematic. Though nations are modern and the product of modern cultural conditions, nationalists who want to disseminate the concept of the nation will make liberal use of elements from the ethnic past, where they appear to answer to present needs and preoccupations. The present creates the past in its own image. So modem nationalist intellectuals will freely select, invent and mix traditions in their quest for the imagined political community. (Smith, Anthony D. "Gastronomy or geology? The role of nationalism in the reconstruction of nations." Nations and Nationalism 1, no. 1 (1994): 3-23. See pages 18-19.)

minister in 1853, has warned that "*establishing of new states according to the nationality boundaries is the most dangerous from all utopist schemes*" (Mazower M. 2000: 149). With a processes of creation of nation-states, at the same time appeared an issues of minorities (at the begging were religious, but latter ethnic or national) their statues in new nation-states, protection of their religions, cultures and languages, as well as other social and political rights.

Communities and identities during the Ottoman Empire in the Balkans

Even at the begging of XVIII century Ottoman state has experienced many changes, it has kept the biggest part of a structure from the time of its culmination under the rule of Suleiman the Magnificent. Ottoman state was built on a concept of a "holy war" with aim of extension and defending of Islam. Their paradigm was that a World is divided on two spheres, "*dar-ul –islam*" (sphere of Islam) and "*dar-ul-harb*" (sphere of war). Duty of any Sultan was to extend the rule of Islam in as much as possible biggest territory. Even that the point was given to the religious war, the aim wasn't to terminate the "dar-ul-harb" or its people, but to concur them for the interest of Islam. When people were concurred, their shifting to Islam was welcome, but very rare it was with violation. Occupied people with different religion had clean defined position, under the direction of their own religious leaders. But, we can say that people were equal. Non-Muslim population were paid additional taxes, they had a lot special restriction and were with absolute inferior status.

The second division of people was according to their social position and function in community. On the top were members of ruling class of soldiers (asker), which were on high administrative positions; than members of "ulema"- religious, educational and legal government of the Empire. In this position were and high representatives of Christian community, as were patriarchs of Orthodox Church. Under their control was "raya"-majority of the population. Ottoman society was organized in hard scheme of social layers, and movement between them was very difficult. On the very top of the state pyramid was Sultan, as an absolute ruler in a name of God (Allah). He was the only source of power and had a right to ask absolute obedience from his subjects; he has the absolute control on their lives and properties and he was the owner of state property (Jelavich B., 1983: 45-46)

Millet is a term for the confessional communities in the Ottoman Empire. It refers to the separate legal courts pertaining to "personal law" under which communities (Muslim Sharia, Christian Canon law and Jewish Halakha law abiding) were allowed to rule themselves under their own system. After the Ottoman Tanzimat (1839–76) reforms, the term was used for legally protected religious minority groups, similar to the way other countries use the word *nation*. The word *Millet* comes from the Arabic word *millah* (ﻞﻠﻣ) and literally means "nation". The Millet system of Islamic law has been called an early example of pre-modern religious pluralism. [www.2]

In an Ottoman Empire, member of Islamic religion (Muslim) has all the rights, oppositely to of those who were non-Muslim with restricted rights. One of the characteristics of the Ottoman period in the Balkans was the affirmation of the Islam religion. In the first decades of the Ottoman ruling in the Balkans whole groups of people accepted Islam almost in every region of the Peninsula. Many scholars make conclusions that in Bosnia and Herzegovina in the XV century

members of the Bogomilian movement in the Balkans, as a main religious, ethic, ideological and social power, massively accepted the Islam religion (Стојановски A. 1987, 31). Other scholars have a position that is not absolutely possible to determinate the religious origin of pre-Islamic groups (Лиманоски Н., 1993: 32). But the Ottoman government did not force the process of "Islamisation"- term which is often used in scientific books in the Balkans, for the process of changing or shifting the religious belief of the people. They allowed Christians to respect their religion, practice their rituals and their kind of living. The most important issue for the Ottomans was that the "raya" be quite and pay taxes. Christian adult men were obliged to pay a special tax called "Dzizja", from which Muslim adult men were freed.

An act of accepting Islam religion among the people was known as "poturcuvanje"/ "becoming a Turk". For that reason one of the identity names for those people was and is "Poturi". This name sublimates all existing contradictions related with religion, identity and the "otherness". For the Christians, shifting to Islam was identification with a process of naturalization, becoming "other", becoming a Turk (Лиманоски Н. 1993:37). On the other hand, in the Middle Ages, Turks-Ottomans experienced and felt themselves much more as Muslims than as Turks in the modern sense of the identity (Smith A, 1991:40). For that reason an identity of a "Turk" was identification with an identity of a "Muslim", and the conversion of people to Islam was called "Turcenje", and the new Muslims became Turks. In this way two basic categories of belonging "in" and "out" of groups were determined: "Turks" and "Christians". This basic demarcation and distinction was made according to the religious identity, without consideration of the ethnic and linguistic characteristics and features. In this way under the category "Turks" were understood, except the "real Turks", also Muslim Albanians, Macedonians, Bulgarians, Serbs, Bosnians, Montenegrins and other smaller ethnic communities which accepted the Islam religion.

With concurring of new lands, Ottoman rulers were much focused to keep the church hierarchy of Christian people and mainly leaders of religious communities were engaged in governmental functions. Even that Ottomans kept their superior positions they were prepared to collaborate with people of any monotheistic religion, which leaders were surrendered on their rule. They had special respect to Christians and Jews as "people of a Book", who were familiar with a "holy letter". These religious communities were organized in "millets", as were **Gregorian-Armenian, Catholic, Jews, Orthodox (Urum) millet, as well as Muslim millet**. In 1905 **Vlach (Aromanian)** community in Balkans was recognized as particular millet (Popnicola N., 2005: 140).

Orthodox Millet or "Urum Millet" (Rum- Millet, Romei), the biggest community in Rumelia (Balkan Penisula), was under the control of Patriarch of Constantinople (Istanbul). After the fall of Byzantine Empire, sultan Mehmet II known as "the Conqueror", who perceives himself as the decedent of Byzantine Tsars and first ruler of the World, decided to make the unification among the Orthodox people and Church and he select George Scolaris, with monk's name Genadij to be the first patriarch of the united Orthodox Church, "*Millet bashi*" (leader of a Millet) and *etnarch* (secular ruler). Until 18th century in Balkan except the Constantinople Patriarchy Church, were existed two autocephaly churches in Ohrid and Pech. But, these two churches were unequal comparing with the

Constantinople and also were abolished in middle on 18th century, after the strong lobbing of so called Greek Phanariotes. Even that a Sultan was agreed Orthodoxy organization to be managed by the Patriarch together with Holly Synod composed by metropolitans, he kept a strong control. Theoretically patriarchs were elected by the Synod, but they must be confirmed by the Sultan (Jelavich B., 1983: 59).

However, the real privileged position among the Christians hadn't traders, or high Church representatives, but one another group- *Phanariotes* oligarchy with its centre in capital of the Empire, which a name was given by the settlement in Istanbul, *Phanar* that mean "beacon", where lived the majority of Orthodox population and where a seat of Patriarchy was. This groups by origin were Greeks, but among them were and "Hellenizated" Italian, Romanian and Albanian families. Their influence originated mainly from the wealth that was gain by high duties in a state administration and through financial benefits that were took out from their functions. They succeed to gain profit by using of corruption in Ottoman ruling system as well as because of influence that they had (Jelavich B., 1983: 63). Phanariotes were deeply involved in Patriarchate issues, too. With their financial power they had possibilities to gain significant control over the church institutions. A period of taking the control over the orthodox issues by phanariotes, coincided with changing from universalistic to Greek national orientation, special in high positions of church hierarchy.

The overall goal of phanariotes, which was installed to the all orthodox world, was nothing less than re-creation of Byzantine Empire, imaged by them as multi-cultural state, under the governing of Greek feudal nobles, with Greek language as language of administration. So, Orthodox Church was under the strong influence of one class, which has intention to succeed the Ottoman Empire and to change the Islamic with Orthodox theocratic regime. In a 19th century this concept will be a fundament of "*Megali Idea*" (Great Idea), which will play a main role in forming of Greek national position until 1922. Phanariotes requested support and aid from Russia, the one and only independent orthodox state.

Politics of "imaged communities", "our" and "others" in new Nation-states in Balkans

So called "millet" system of Ottoman Empire started to change in 19th century, gradually being replaced by nationalism, an identity that transcended religion. Nationalism was truly only a force among the intelligentsia and the political and economic elite. For the mass of the people of the Empire, religion was still the primary self-identifier (McCarty J., 2001:39). On a question of one Greek national activist at the begging of XX century for the ethnic (national) identity of people from Thessaloniki, are they "Romainoi" (Greeks) or "Voulgaroi" (Bulgarians), they looked him confused! First they "signed of the Cross" and lather answered naively: "But, we are Christians – what is mean "Romainoi" or "Vulgaroi"?"!! (Mazower M. 2000: 67).

In practice, religion identification did not much conflict with the ideals of nationalism. Radical intellectuals, who were not themselves necessarily religious, were willing to use religion as a unifying force as long as it suited their purposes. Language was only the most obvious mark of common nationality, not primary definition. What was essential was a shared "racial" history. The important point was whether one believed that common ancestry existed, because no one could

identify their ancestors beyond a limited number of generations, especially not in a region that had been invaded by the gene pools of so many conquerors. It was not necessary for individual members of the nation to be conscious of their membership, or even to want to be included. Intellectuals and politicians defined who members of the nation were. Thus Pomaks, Torbeshi, Gorani (Muslim communities that are speaking Slavic language) were considered as "Bulgarian - muhamedanes", "Serbian- muhamedanes", "Muslim with our blood" and other identity terms, which were used in a time of national revival of the Christian population in the Balkan states, especially in Bulgaria and Serbia, was created in the intellectual circles, before the creation of national states. The Greek nation avowedly included Greeks in Greece proper, who spoke Greek, Greeks in Albania, who spoke Albanian, Greeks in Anatolia who spoke Greek or Turkish, and even Slavic speaking Macedonians, who had no wish to be Greek. These were to be difficulties when the same groups were claimed by different nationalism. In Macedonia, inhabitants were considered to be Greeks, Serbs, Bulgarians or Macedonians, depending on who describes them. Being fought over was not a happy experience for the Macedonians.

The creation of nations on the basis of language among the orthodox, faced Slavic people with obstacles in religious aspect, by keeping the old distinctions of "Muslims" and "Christians" from the Ottoman Empire. In that context, the self-integration of groups with the same pre-Ottoman ethnic origin and similar languages but with different religion was impossible. Christian people in the Balkans started to understand the world with the language of nationalism, while their views toward the Muslims stayed in a domain of the same discourse among the religious communities (Todorova M. 2001: 260). On the other hand, because the Balkan Muslim were incapable to adopt the national code and practically were excluded from the process of national consolidation and integration, they kept the fluid conciseness, which was an image of the millet mentality as Ottoman heritage (Todorova M. 2001:261).

The new state-borders from 1878 (Berlin Congress) and from 1913 (after the Balkan wars), became the basic criteria for defining the collective identity. National belonging was promoted as a prime factor for group identification, opposite the former religious collective categorization. National governments and administration, mainly implemented restrictive politics of integration of Muslim population and their participation in the public life, because of their superstition for loyalty to the new states, bearing in mind that Muslims lost the benefits which they had in the Ottoman Empire. The national ideology imposed cultural identity by taking the control over the economy and conventional collective images from families and from the local communities. The lack of national strategy for inclusion and integration of Muslim population in the new societies and in a national "WE" or "OURS", brought confusion related with the definitions of Muslim population. The most important segments in forming the collective identity of nation-state are its institutions, especially the local administration, military service and mass education. While in the Ottoman Empire in the settlements where Muslims speaking Slavic languages lived, or there were mixed settlements with Muslim and Christian population, the political elite and local leaders mainly were from the Muslim community, in national states there were mainly Christians. These politics

of "revenge" strengthened the solidarity among the Muslims with different ethnic and linguistic belongings in the new nation-states (Стојаноски С. 2010).

However, we have to point the fact that in the collective memory of the Balkan population it was impossible to throw the "collective blame and guilt" towards the Muslims with Slavic languages, because they fell threatened and changed their religion and "became Turks". The reconstruction of the social matrix that they belong to one nation and have to be considered as "We", "Us" or "Ours" was impossible because the memories from the Ottoman state were fresh (Лиманоски Н., 1993: 310,311).

In 1912 for the first time in history of the region were happen states to use a military conflict for realization of long-term demographic goals. By the massive murdering horrified were investigation bodies: "Turkish people running before Christians, Bulgarians before Greeks and Turkish, Greeks and Turks before Bulgarians, Albanians before Serbs", noted Carnegie commission in 1914. "Measure that was used by Greeks against Bulgarians, Turks against Slavic, and Serbs against Albanians, is not extermination or emigration; but that is an indirect method, which at the end will bring to the same, namely, to conversion of religion and assimilation." Violation conversions, massive executions and exile of tens of thousands refugees were consequences of the attempt the rest of Ottoman provinces in Europe to be liquidate according to the principle of nationality (Mazower M., 2000: 151).

After the Balkan wars states applied a new less extreme method for solving of minority issues, so called "exchange of population". Whiteout quite stating it, Greece and Turkey decided at the Congress of Lausanne that Greeks and Turks could no longer live together. After extensive negotiation, a forced exchange of populations was written into the terms of the treaty. The exchange formally began on 1 May 1924, although many were exchanged earlier. More than a million Orthodox Greeks were transported from Minor Asia to Greece, and 380 thousand Muslims left Greece and emigrated in Turkey (McCarthy J., 2001:160). With this immigration of Greeks for Minor Asia to so-called Aegean Macedonia, ethnographic structure was dramatically changed and became sweeping ethnically Greek (89% in 1923, against 43% in 1912). Similar "exchanges of population" or "organized emigration" were made and between other states (Greece with Bulgaria, Serbia or Yugoslavia with Turkey).

Under the diplomatic pressure of international community, a practice of "exchange of population" was abandoned and Balkan states were pushed to signed and adopt Treaties for minority rights, which should had to be observed by the League of Nations. The protection of minorities was regulated by international agreements and documented, within and outside the League of Nations as the central institution. The Peace Treaties were central documents in this context that served as the basis for all other documents. In this context is nice to mention an issue of Treaty between Bulgaria and Greece in 1924 and recognition of Greece that in its territory exists "Bulgarian" minority. This caused a crisis on traditionally good relations between Greece and Serbia/Yugoslavia, who afraid of further reactions of Bulgarian state that in "Vardarska banovina"[3] the majority of population

[3] "Vardarska banovina" or "Juzhna banovina", was an administrative unit in Kingdom Of Serbia/Yugoslavia, which covered a today territory of Republic of Macedonia.

are Bulgarian. For that reason After often critics from the League of Nations that Greece didn't protect minority rights according to Treaties, Greece promised that will provide training in mother tongue in primary schools in areas with significant Macedonian population. In 1925 Athens published a primer for schools, named "Abecedar" with Latin letters, instead with Cyrillic. This primer was submitted to the League of Nations with aim to show that Greece proceeded according to the commitments of the Treaty. A Bulgarian representative described the "Abecedar" as "incomprehensible", but a Greek representative to the League of Nations, defendeded with a position that Slavic-Macedonian language is not Bulgarian, or Serbian, but independent language. But Greek government never distributed "Abecedar" in schools, and exterminate all copies of a primer, after their "defence" in League of Nations (Rossos A., 2008: 171).

A new system didn't satisfy the either minorities or majorities. To the firsts became clear that there is no any subject that will hear complains, because League of Nations hadn't efficient measures of pressure and coercion. The majorities were irritated by the treaties that were aloud other states to be involved in their internal affairs. Balkan states practically were free to treat their minorities as they liked. A fast territorial expansion means that they imposed their government as colonial power, with sending police officers, teachers, peasant-colonists among people who spoken different languages. Minority members very often were discriminated on property issues, and were forced to spoke a "new" national language" in public places, while their own language had to be used behind the closed doors.

The period after the World War Second is phase of historical evolution of the protection of ethnic minorities was and is the most dynamic so far. In the process we should stress especially the importance of several international organizations and integrations; such are United Nation, the Council of Europe, Organization on Security and Cooperation in Europe, European Communities/Union, sub-regional integrations, etc. The protection of minorities remained also and important content of multilateral and bilateral treaties.

ANADOLU MEDENİYETLERİ DÜŞÜNCE MİRASINDAN İSLAM DÜŞÜNCE SİSTEMİNE TÜRK-İSLAM SANAT FELSEFESİ

(THE PHILOSOPHY OF TURKISH-ISLAMIC ART ON THE SYSTEM OF ISLAMIC THOUGHT FROM THE PERSPECTIVE OF ANATOLIAN CIVILIZATIONS)

Mutluhan TAŞ*

ABSTRACT

Anatolia has become the cradle for the growth of dozens of civilizations in thousands of years. Hundreds of battles as many as peace, They have laughed at millions wedding cried as many of their death, listened to thousands of God's religions, watched the wars they had made themselves, and saved them in their memory. The Homeland, which has nurtured the monotheistic religions in its bosom, has grown up with man, and introduced other people to other lands.

There are memorandums and events, discussion and quarrels in Anatolia. There is a beautiful concept that has been said for thousands of years and changing over the time. It has bad, ugly, good, useful, sublime concepts. Civilizations have their own rhetoric, their own rhetoric, their own language, their own rhetoric.

In Anatolia, this civilization lived with history, literature, architecture, art, myth and thousands of folkloric heritage.

Anatolia met with Islam in 1000 years. Anatolia took monotheistic religion and they have been together since now. The whole memory of the past is the present and heritage of Anatolia to Islam.

This study seeks Anatolian thought heritage of thousands of years and its unique heritage in Islamic thought. However, the aim is not to prove these donnee, but to reveal the sources of Turkish-Islamic art thought.

GİRİŞ

İslâm Felsefesi

Başlıkta görüldüğü üzere Türk-İslam Sanat felsefesi; iki ismin birleşmesinden oluşan bir düşünce sisteminin ana başlığı niteliğindedir. Araştırmanın konusunun içerisinde İslâm olması sebebiyle Türk-İslam Sanat felsefesine ait kavramları açıklamadan önce onu oluşturan ana etkenlerden biri olan İslam felsefesini tanımlamak faydalı olacaktır. Bu sebeple "İslam felsefesi" kavramı mümkün olabildiğince doğru açıklanmalıdır.

Aşağıda örneklerle de gösterileceği üzere İslam felsefesi teriminde kullanılan "İslam" kelimesi, bir dinin özel bir adı anlamında değildir. Burada kelime dinî değil, bu dine bağlı bulunan insanları; Müslüman Türkleri ifade etmektedir. Buna ilave olarak da Müslüman Türklerin, İslam dinine bağlı kalarak veya ondan ilham alarak meydana getirdikleri medeniyeti ifade eder. Başka bir deyişle; İslam Felsefesi her şeyden önce Kur'an ifadesi ile "Ehl-ul Kitâb" (Kitap ehli) diye belirlenmiş bir dinî topluluğa mensup düşünürlerin eseri olarak kendini göstermektedir (Hatemi, 2001:21). Bu hâliyle de terim; "Müslümanların felsefesi" veya " Müslüman medeniyetinin felsefesi" manalarına gelir. Tıpkı; İslâm Tarihi, İslam Mimarisi, İslam Medeniyeti… ifadeleri gibi.

Yukarıda belirtilen açıklamaların ışığında, "İslam Felsefesi" teriminin, din olarak İslâm'ın değil, dinsel inanış olarak İslâmı seçmiş bireylerin bu medeniyet içinde oluşturdukları eserleri ifade etmesi amacıyla kullanıldığı düşünülmelidir.

İslâm' da Felsefi Düşüncenin Kaynakları

* Doç. Dr., S. Ü. GSF., Konya

İslamiyet, Musevilik ve Hıristiyanlık gibi, Ehl-i Kitab bir din olduğundan, İslâm Felsefesi de, bu dinî topluluğa mensup düşünürlerin eseri olarak kendini göstermektedir (Eliade, 2003,cIII:138). Bütün kitap ehli dinî toplulukların, ortak sorununun da burada başladığı ifade edilebilir. Bu sorun kendilerine, bu dünyadaki hayatları ile ilgili kurallar ve düzenlemeler getirirken ahiret âlemleri içinde rehberlik eden birer Kutsal Kitabın gelmiş olmasıdır. İnanan insanların asli görevi, kendisinin iman ettiği Kutsal Kitabın gerçek anlamını kavrayıp idrak etmek ve buna göre de hayatını idame etmektir. Ne var ki anlama tarzı, anlayıp kavrayanın yaradılış (fıtrat) biçimi ile şartlanmıştır. (Anlama tarzı insandan insana farklılıklar göstereceğinden etkilenmelerde farklı olabilecektir). Bu bağlamda, felsefenin doğuş sebepleri üzerine eğilmek, İslam Felsefesinin doğuş sebepleri ile birlikte onun fikri köklerini de ortaya koymaya yeterli gelebilir.(Taş,2010:18).

Felsefi düşünce nereden doğmuştur sorusu, ayrı kişilerce birçok yönden ele alınmış ve incelenmiştir. Bu sorulara bazıları “saf merak ve tecessüs”, bazıları “ölüm korkusu”, bazıları “ebediyet duygusu”… gibi cevaplar vermişlerdir. Her insanın farklı şeylerle ilgilenmesi ve bu hâlin farklı cevaplar olarak dışarıya yansıması doğaldır. Bu farklılık aslında her insanın ortak noktası olan yaradılışın temel unsurunu ortaya koymaktadır ki o da; İnsanın bir eksikliği, bir kaybının olması ve bizatihi kendisinin de bunun farkında oluşudur. O, işte bu eksikliği bizzat kendisi gidermeye çalışır, yönü ne olursa olsun, felsefe, insan yaradılışından kaynaklanmaktadır (Olguner, 2001:116). Bu yaradılıştan dolayıdır ki insanın bütün anlamda içsel hayatı, iç tutum ve durumu da anlama tarzından etkilenerek oluşabilir. Yaşanmış durum aslında bir yorumlama durumudur (Situation herméneutique) (Hatemi, 2001:23). Başka bir deyişle inanan için gerçek anlamı keşfettiği durum, aynı anda ona gerçek varoluşu da verir. Anlam göz önünde tutularak söylenen gerçeklik; anlam gerçeği ve varlığın gerçeği, bu gerçek olan doğruluk ve doğru olan gerçeklik; felsefe terimlerinin anahtar terimlerinden biri olan “hakikat” kelimesindeki ifadesinden ibarettir (Kam ve Ayni, 1992:78).

Olguner’ e (2001:116) göre insanların istek ve eğilimlerinin şiddeti, onları harekete geçiren psikolojik motivasyona bağlı sebeplerdir. İşte felsefi arzuyu doğuran bu sebeplere “felsefeyi doğuran sebepler” denir ve ilki yaradılış-fıtrat’tır. Yaradılışı harekete geçiren sebeplerin başında cemiyet gelmektedir. Buna da “içtimai-sosyal “ sebepler denir. Ayrıca, belli bir kültür ve bilgi birikiminin de felsefi düşüncenin doğmasına sebep olduğu söylenebilir.

Yukarıda belirtilen sebeplerin dışında, ortaya çıkan fikir ve sistemin temelini İslam dini teşkil etmektedir (Taş,2010:19).

Ancak, İslam dünyasında ortaya çıkan fikir sistemlerinin kuruluşlarında; İslam öncesi Arap düşüncesinin, İslam öncesi Fars ve Türk düşüncesinin, ayrıca, Hint düşüncesinden ilk ve ortaçağ Batı düşüncesine kadar çok çeşitli kaynakların tesirlerinin olduğu da söylenebilir.

Türk- İslam Sanat Felsefesi deyince bilinmesi gereken en önemli unsur hiç şüphesiz İslâm tasavvufu dur. Zira; Anadolu topraklarında İslâm sonrası sanat ve buna bağlı olarak gelişen sanat felsefesi İslâm inanışı ve yaşayışı etrafında şekillenmiştir. Bu gelişimin merkezleri ise Anadolu’nun İslamlaşma ve Türkleşme sürecini oluşturan dergâhlar ve medreselerdir.

Anadolu’da Hâkim Olan Tasavvufi Düşünce ve Akımlarının Oluşumuna Etki Eden Ekoller- Okullar.

Tasavvufun kaynağı ile ilgili olarak benimsenen tez ne olursa olsun ehl-i sünnet ve şia olmak zorundadır diyen Corbin, (Akt: Aslan, 2000: 68) günümüzde Sünnilik ve Şiîlik her ne kadar ayrı gibi görünse de, İslâm tasavvufunun, kemâlâtını bu iki görüşe borçlu olduğunu iddia etmiştir (Hatemî, 2001:80). İlerleyen bölümlerde de isimleri zikredilen birbirine çağdaş birçok sünni ve şiî mütefekkir ve mutasavvıfın, felsefi

görüşleri, genel anlamda tasavvuf felsefesinin temel taşlarını oluşturmuştur denilebilir. Bu sebeple, XIII. yüzyıl ve öncesinin tasavvuf hareketleri ile bu hareketlerin birbirleriyle olan ilişkileri ve etkileşimlerini de belirtmek faydalı olabilir.

Hiç şüphesiz İslâm tasavvuf tarihinin ve gelişim sürecinin en önemli köşe taşlarından birisi Hallac-ı Mansur'dur h.244 (m.858) denilebilir. Çünkü onun düşünceleri, tüm İslam coğrafyasında olduğu gibi Anadolu'nun da tasavvufi yaşamına doğrudan ve dolaylı olarak etkide bulunmuştur.

Öztürk, (2007:9) eserinde Hallac'tan şöyle bahsetmektedir; "İnsanlık tarihinin iman, aşk ve onur burçlarından biri olan Mansur oğlu Hüseyin el-Hallâc, kendisinden sonraki İslâm düşüncesinin tüm ekollerine etki etmiş bir düşünce şehidi olarak gönüllerde taht kurmuştur. Onun, onurlu mücadelelerle dolu hayatı gün geçtikçe örnekleşmekte ve kozmik benlikle bağ kurmak isteyenler için vazgeçilmez bir model halinde her gün biraz daha önem kazanmaktadır." (Taş,2010:24).

Anadolu'daki tasavvuf hareketlerini incelemeden önce genel itibariyle İslam mutasavvıflarını sistem ve usullerine göre sınıflandırmak, hem onları daha iyi tanımaya hem de herhangi bir karışıklığa mahal vermeden araştırmanın alanının korunmasına yardımcı olabilir.

İslam mistiklerini istidlal yollarının farklılığından dolayı üç grupta sınıflandırmak mümkündür:

1. Tartışmacı Yol (Tarik-i cedeliye ya da diyalektik metot): bu metot kelamcılara aittir.

Absürt ile ispat, iddia, sözle karşılıklı mücadele, aşikâr ispat, tahkikat yani derinlemesine araştırma gibi araçlar kullanmışlardır.

2. Resmi Delillere Dayanan İspat Yolu (Tarik-i Burhaniye ya da Skolastik Metot): Bu metodu Hanefi İslam hukukçuları ve Yunan felsefesini takip eden skolastikler kullanmıştır.

İslam skolastiğinin araştırılması ve incelebilmesi için onu oluşturan iki büyük mektebin bilinmesi gerekmektedir. Bu mekteplerden **Şark (doğu) mektebi** X-XI. yüzyıllar arasında olurken **Garp (batı) mektebi** XI-XII. yüzyıllar arasında etkili olmuştur.

İslam skolastiğini inşa eden en önemli mütefekkirler yukarıda da adı geçen birinci mektepte yetişmiş ve ancak, onların oluşturdukları esaslar üzerine Endülüs'te bulunan ikinci mektep, gelişme ve ilerlemesini sağlayabilmiştir (Ülken, 2004:103).

X-XI. yüzyıllarda doğu mektebinde sayılacak düşünürlerin en önemlilerinden bazıları, Farâbi, İbn-i Rüşd, İbn-i Sina, Şahabeddin Sühreverdi, Nasıreddin Tusî ve Gazali gibi mütefekkir ve mutasavvıflardır denilebilir.

Sühreverdi felsefesi hareket noktası olarak 'mükaşefe' yi (Allah'ın zat ve sıfatlarına vakıf olma) Hakk'a erişme noktası olarak da 'ilahi nur' u esas almıştır. Bir İşrakî mütefekkiri olan Sühreverdi'nin, mükâşefeyi çok geniş bir manada anlaması; onu yalnızca bir bilgi derecesinden ibaret değil, eşya üzerine etki ve tasavvufu temin eden bir kudret olarak görmesi, Mağrip mektebinin kurucusu İbn-i Arabî'nin, Vahdet-i Vücut felsefesine zemin hazırlaması açısından önemli sayılabilir (Yakıt, 2002:174).

3. Hitâbî Yol(Tarik-i Hitabiye ya da parabolik metot): Bu metot sufilere aittir. Gazali tarafından kabul edilse de İbn-i Rüşd tarafından reddedilmiştir. Nispet, zevk, ibret, istisna ve şehadet gibi araçlar kullanmışlardır (Ülken, 2004:212).

İslam düşünürleri arasında her ne kadar yukarıda sayılan metot farklılıkları görünüyor olsa da bazı mutasavvıflar, birkaç usulü birleştirmişler ya da beraber kullanmışlardır. Mesela; " Gazali, burhan usulüyle başladığı halde hitabi usulle bitirirken Muhyiddin-i Arabî, cedeli ve hitabi usulleri eş zamanlı bazen de ardışık olarak kullanmıştır. Mevlana ise ilk iki usulü tamamıyla terk ederek sadece hitabi usulü kullanmıştır " (Ülken, 2004:212).

İslâm mutasavvıflarını, usul farklılıkları yönünden de üç başlık altında toplamak mümkün olabilir:

a-) Vahdet-i Vücut olarak bilinen düşünce sistemi ve Muhyiddin ibn- i Arabî.

b-) İman ve ilimi birbirinden ayırarak imanı, pratik aklın esası olarak alan tasavvufi bir ahlak sistemi ve Gazalî.

c-) Var olan her şeyde birliğin yansımasını ve ilahi aşkını gören ve tasavvufu yüksek bir estetik hareketi haline getiren düşünce sistemi ve Mevlâna Celâleddin Rumî ile Gülşen-i Râz isimli eserin müellifi Mahmud Şebüsterî (Ülken, 2004:213).

SONUÇ

Anadolu en bilinen tarihi kaynaklara göre Malazgirt savaşının sonrasında kapılarını Türklere açmıştır. Ancak günümüzde birçok Tarihçinin farklı yorumlarını da okumak mümkündür. Günümüzde birçok bilim insanı Anadolu'nun 1071 den çok daha önceki dönemlerden buyana Türk kavimlerinin vatanı olduğunu söylemektedir.

Anadolu, yaşam toprakları olmasından günümüze kadar birçok medeniyet ve Kavime vatan olmuştur. Bu varoluş içerisinde medeniyetlerin yaşam ve inanışlarının da en canlı şahidi yine Anadolu'dur.

Türklerin Anadolu'ya geliş ve İslâm dinini toplu olarak kabullenişleri ile beraber büyük bir çoğunluğa ulaşmış inanış ve yaşayış sistemi de beraberinde gelmiştir.

İslâm dinine inanan çoğunluğu Türk mutasavvıf ve mütefekkir, Din ile çelişmeyen tüm örf, adet, gelenek ve düşünce sistemini de genel çatı içerisine dâhil ederek Türk-İslam Felsefesi ni ve buna bağlı olarak ta Sanat felsefesini oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

CORBIN, Henry(2000). ***İslâm Felsefesi Tarihi.*** *C.II* (Çeviren:Ahmet Arslan). İstanbul: İletişim Yayınları.

CORBIN, Henry(2001). ***İslâm Felsefesi Tarihi.*** *C.I* (Çeviren: Hüseyin Hatemî). İstanbul: İletişim Yayınları.

ELIADE, Mircea(2003). ***Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi.*** C.III.(Çeviren: Ali Berktay).İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

KAM, Ferid ve M.Ali AYNÎ(1992). **İbn Arabi'de Varlık Düşüncesi**. İstanbul: İnsan Yayınları.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (2007**). Hallâc-ı Mansûr ve Eseri**. İstanbul: Yeni Boyut.

OLGUNER, Fahrettin (2001). **Türk- İslam Düşüncesi Üzerine**. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

TAŞ, Mutluhan (2010). **XIII. Yüzyılda Anadolu'da Yaşanan Tasavvuf Hareketlerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları.** Yayımlanmamış Doktora Tezi.

ÜLKEN, H. Ziya(2004). **Türk Tefekkürü Tarihi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

YAKIT, İsmail(2002). **Türk- İslâm Düşüncesi Üzerine Araştırmalar**. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ORTA ASYA GÖÇEBELERİNDE "GÖK TUĞUN KURBAN TÖRENİ"

("THE SACRIFICE CEREMONY OF THE BLUE STANDARD" OF THE CENTRAL ASIAN NOMADS)

Fatma ALBAYRAK[*]
Ariyajav BATCHULUUN[**]
Hishigjargal NOROLHOOJAV[***]

ABSTRACT

One of the oldest known traditions of the Central Asian nomads is the 'sacrifice ceremony of *gök tuğ (blue standard)'* which is today called 'хөх сүлдний тахилга (höh süldnii tahilga)' in modern Mongolian. For example, Kokturk and the Uighurs pass on their historical records that that they have standard bearing their own symbols and during wars they have been stood in front of the palace or tent of the kagan or army commander. It is also known that the same tradition continued in the time of the Kitans. Various sources of information about this tradition, which has not been lost during the Mongol empire, are also found in some reference works (Batsüren ve Mönhtulga, 2017: 185).

It is considered that Military strengths and achievements are among the most important features of Central Asian nomads, which are known to be shamanists, in founding their vast powerful empires, which were born and grown in this region. According to some, their beliefs lay on the basis of these achievements of the nomadic people's armies.

It is observed that the Shamanism, the old beliefs of Central Asian nomads, has become more prevalent, and shamans' ceremonies have traditionally been performed in the same area today. One of the mentioned shamanist rituals is the "sacrifice ceremony of the *blue standard.*"

In the past, it has been learned that in order to prepare the soldiers spiritually for war, to motivate them, to strengthen them and to increase their beliefs, the sacrifice ceremony of *gök-tuğ* was held in front of all the people / kamun. Again in very old times, it was recorded that like everything*, gök tuğ* was considered to have a spirit according to shamanistic rhetoric; to make the spirit of the *gök tuğ* happy, especially the hearts of brave heroes are offered as sacrifices. In this study, information related to the mentioned tradition is given.

Key words: Inner Asia, Nomads, Shamanism, Blue Standard, Sacrifice Ceremony.

GİRİŞ

Şamanist inanca sahip oldukları bilinen Orta Asya göçebelerinin Orta Asya'da temelini attıkları ve bu bölgede doğup büyüyen, engin sınırlara ulaşan güçlü imparatorluklarını kurmalarında rol oynayan en önemli özelliklerinden birinin

[*]Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sosyal Bilimler ve Türkçe Eğitimi Bölümü, Erzurum/TÜRKİYE.
[**]Öğr. Gör., Moğolistan Devlet Üniversitesi Bilimler Fakültesi Asya Araştırmaları Bölümü, Ulaanbaatar/MOĞOLİSTAN.
[***]Şaman, Moğolistan Şamanlar Derneği Yönetim Üyesi, Ulaanbaatar/MOĞOLİSTAN.

onların askerî güçleri ve başarıları olduğu kabul edilir. Kimilerine göre ise göçebe halkların ordularının bu başarılarının temelinde inançları yatmaktadır. Son dönemlerde Orta Asya göçebelerinin eski inançları olan Şamanizm'in tekrar yaygınlık kazandığı ve Şaman törenlerinin geleneksel anlamda gerçekleştirildiği bugün aynı bölgede sıkça gözlemlenmektedir. Orta Asya göçebelerinin bilinen en eski Şamanist ritüellerden biri, Çağdaş Moğolcada 'хөх сүлдний тахилга (höh süldnii tahilga)' olarak adlandırılan 'gök tuğun kurban töreni'dir.

Şamanist ayin ve törenlerde gerçekleştirilen önemli ritüellerden biri de bilindiği üzere kurban sunmadır (İnan, 2015: 97). Bahse konu törenlerde, geleneksel Şamanist dünya görüşüne uygun olacak şekilde üç çeşit tuğ kullanıldığı, geçmiş dönemlerden beri gözlemlenen bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; ak tuğ, kara tuğ ve gök tuğdur.

Ak tuğ kurban töreni: Bir devlet geleneği olarak yahut töre gereği, halkın rahat ve huzur içinde, eksiksiz yaşamasının sembolü olarak gerçekleştirilen törenlerdir. Bu törenin ilk defa 1206 yılında Cengiz Kağan'ın Orta Asya göçebe halklarını birleştirerek Büyük Moğol İmparatorluğunu vücuda getirdiğinde gerçekleşetirdiği bilinmekedir. O dönemlerden günümüze dek ulaşan bu törenin günümüzde Moğolistan'da kutlanan en büyük geleneksel bayram olan Naadam Bayramı etkinliklerinde de gerçekleştirilmesi söz konusudur (Fotoğraf 1).



(Fotoğraf 1: Naadam Bayramı kutlamalarında Moğol askerlerin taşıdığı ak tuğlar
Kaynak: http://www.24tsag.mn/content/137200.shtml)

Kara tuğ kurban töreni: Sefere çıkmadan önce, savaşta düşmanları yenmeyi sağlayacak güce ulaşmak için yapılan bir törendir. Moğolların XX. yüzyılın başlarına kadar kara tuğ kurban törenini insan yüreğiyle gerçekleştirdiklerini ortaya koyan tarihî kayıtlar bulunmaktadır (Batsüren, 2017). Günümüzde Moğolistan'da Savunma Bakanlığı yanında bulunan büyük çadırda (İh Örgöönd), Moğol ordusuna ait kara tuğ bulunmaktadır (Fotoğraf 2).

Gök tuğ kurban töreni: Bu tören aslında Şamanlara ait bir tören olarak kabul edilmektedir. Burada bahsi geçen "gök" sözcüğü her ne kadar gökyüzünün rengi, maviyi çağrıştırsa da aslında tören için kullanılan anlam "lus" yani nehir, ırmak, göl, kaynak suları gibi doğal kaynaklı suların sahibi olduğuna inanılan iyelerdir. Şamanist inanca göre şamanlar, güç ve otoritesini gökyüzünden elde etmekle beraber "lus"tan da bu gücü almaktadırlar. Bu sebeple Şamanların kurban sunmak için törenlerde kullandıkları tuğun gök tuğ olduğu ileri sürülmektedir.

Törenlerde kullanılan tuğun, gök tuğ olarak adlandırılmasının diğer bir sebebi olarak da Şaman giysileri gösterilmektedir. Şaman giysilerinin en dış kısmı, Şamanı koruyan ve demirden yapılan zırhtan oluşmaktadır. Moğollar geçmişten beri demiri gök renkli olarak tasvir etmişlerdir. Bu durumu işaret eden göstergelerden biri de Yuan İmparatorluğu'nun ünlü bahadırının adının Gökdemir olmasıdır.



(Fotoğraf 2: Kara tuğ önünde saygı gösteren bir Moğol komutan
Kaynak: http://zasag.mn/news/view/2040)

Gök tuğ kurban töreninin gerçekleştirilme safhalarını şu şekilde açıklamak mümkündür:

a. Kurban töreni yapan kişi: Gök zırhlı Şamanlar, gök tuğun kurban törenini gerçekleştirebilecek düzeyde güçlü olmak durumundadır. Bir başka deyişle bu tören her Şamanın gerçekleştirebileceği törenler değildir. Öncelikle töreni gerçekleştirecek Şamanın davulunun üçgen şeklinde olması ve "kara Şaman" olması gerekmektedir. Moğol Şamanlar tarih boyunca üç farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar;

I. Bugünkü Moğolistan coğrafyasında XVI. yüzyılda Budizm'in etkisinden dolayı görülmeye başlanan, törenleri ve dış görünümleri değişen ***Sarı Şaman,***

II. Budizm'in etkisinin yok denecek kadar az olmasına rağmen, göğün Doğu tarafında yer alan ve iyilik yapan 55 Tanrı için ibadet eden, kurban kesmek gibi kanlı, sert eylemler yerine hastaları tedavi eden ***Ak Şaman,***

III. Budizm'in hiç etkisinde kalmayan hatta ona karşı duran, eski geleneksel Şaman inancını yaşatan, ayrıca daha sert eylemleri gerçekleştirebilen ***Kara Şaman***'dır.

Kara Şaman'ın kullandığı üçgen şekilli davulu kurt derisinden yapılır. Kurt derisi bulunmadığı takdirde farklı hayvan derilerinden yapılıp üzerine kurt resmi çizilir (Fotoğraf 3).



(Fotoğraf 3: Moğolistan'da bir Şaman töreninde kurt figürlü davuluyla tören yapan baş Şaman / Kaynak: Dr. Fatma Albayrak arşivi)

b. Kurban töreninin gerçekleştirildiği zaman: Gök tuğ kurban töreninin eski dönemlerde besi hayvanlarının kışa hazırlandığı, çobanların kış hazırlıklarını yaptıkları dönemlerde genellikle yaz ayları ve güz dönemlerinde gerçekleştirildiği anlatılmaktadır. Günümüzde ise zaman bakımından daha esnek davranılsa da genellikle yaz aylarının tercih edildiği gözlemlenmektedir (Fotoğraf 4).

c. Kurban töreninin gerçekleştirildiği alanlar: Eski dönemlerde genellikle kutsal bir dağın eteğinde, etrafında çukur kazılmayan, inşaat yapılmayan, temiz ve kutsal kabul edilen arazilerde gerçekleştirilen törenler günümüzde de benzeri şekilde ve yakınlarında temiz suyu olan bir nehir bulunan bölgelerde yapılmaktadır.

d. Tuğ dikme: Gök tuğ, kutsal olarak bilinen huş ağacından yapılan bir uzun sopanın / değneğin ucuna 5 çeşit hayvan sürüsünün başından alınan tüy / yün bağlanması yoluyla oluşturulmaktadır. Bahse konu olduğu gibi tüyü alınan hayvanlar teke, aygır, koç, buhur / deve, boğadır. Ayrıca 9 taraftan getirilen 9 atın yelesinden alınan tüy kullanılır. Ek olarak gök tuğun kutsal kabul edilen bir yere dikilmesi gerekmektedir (Fotoğraf 5). Gök tuğun dikildiği altlık üzerinde kutsal birtakım hayvan çizimleri ile damgaların olması da dikkat çekmektedir. Ayrıca tuğ çevresine kurban olarak sunulan çeşitli yiyecekler de yerleştirilir.



(Fotoğraf 4: Moğolistan'da yaz aylarında gerçekleştirilen bir Şaman töreninde baş Şaman ve Şaman adayları / Kaynak: Dr. Fatma Albayrak arşivi)

e. Tuğu canlandırma: Gök tuğ, kutsal olarak bilinen huş ağacından yapılan bir uzun sopanın / değneğin ucuna 5 çeşit hayvan sürüsünün başından alınan tüy / yün bağlanması yoluyla yapılmaktadır. Tuğun üst tarafı, 81 Şaman'ın ongod'unun nefesini taşıyan koyunyünüyle örtülür. Çünkü Şamanist inanç

sisteminde can ve nefes birbirine bağlıdır ve törenlerde bu tuğu canlandırmak için nefes gereklidir. Moğolcada can ve nefes (ami > amisgal) sözcüklerinin de aynı kökten türemiş olması, Şamanist inanç temellidir (Rinçen, 1966).

Nefes sindirmek, üzerinde taşımak için en uygun madde de koyun yünüdür. Bu sebeple bir Şaman vefat ettiği zaman nefesini almak, saklamak için koyun yünü kullanılmaktadır. Bu duruma bir başka örnek de Cengiz Kağan'ın son nefesinin sindirildiği koyunyünüdür. Bu yün, İç Moğolistan'da Ezen Horoo adlı külliyede muhafaza edilmektedir (Şaraldai, 1999).

Gök tuğun yapımı aşamasında koyunyünüyle örtülen huş ağacından sopa, her ikisi de 9'ar taneden oluşan kırmızı ve beyaz iple doğudan batıya doğru sarılır. Orta Asya göçebelerinin tören yaparken yükselmek ve tekrar doğumun sembolü olarak güneşin doğup battığı yönde yapılan eylemler, günümüzde de sürdürülmektedir. Huş ağacından sopa, 81 tane kırmızı ve beyaz iple sarıldıktan sonra tekrar deri bir iple sarılır. Kırmızı iplerin gök tuğun damarı ve beyazların da kasların kemiklere bağlandığı lifli bağ dokusu olduğuna inanılır.



(Fotoğraf 5: Tören alanına dikilen gök tuğ / Kaynak: Dr. Fatma Albayrak arşivi)

f. Gök tuğun kurban töreni: Baş Şaman, öğrencileri ve yakın çevresinin katılımıyla tören gerçekleştireceği alana gelir. Herkes süt ile ellerini yıkayıp arındıktan sonra yerini alır. Önce baş Şaman olmak üzere tüm Şamanlar ve Şaman adayları sırayla gök tuğun etrafına gelir, önce kutsal ağaç selamlanır. Baş Şaman, lus'un rengi olan gök renkli bir keçiyi kurban olarak hazırlar. Kurban olacak keçi, önce sert bir aletle bayıltılır, ardından yere yatırılarak göğsü yarılır ve akciğer ve yüreği birlikte çıkarılır. Önceden huş ağacından yapılmış olan iki çatallı sopa, gök tuğun kenarına dayanır ve çıkarılan organlar bunun üzerine konur. İnanca göre, huş ağacından sopa yapılmadan önce Şaman ongodlarını çağırarak ondan ağaçtan sopa yapak için izin ister, bir parça alınacak ağacın bulunduğu yerin sahibinden böylelikle izin alınmış olur. Nitekim Orta Asya Şaman inancına göre yetişen ağaç ve çeşitli bitkileri izinsiz kesmek, koparmak yasaktır. Şayet koparmak zorunda kalınırsa o yerin Savdag adlı sahibinden izin almak gerekir. Bölgede yapılan kazılarda kurban kesilecek hayvanların bağlandığı çeşitli kalıntılar tespit edilmesi de benzeri inancın Köktürkler devrinde de yaşatıldığına işaret etmektedir (Batbold, 2017).

Kurban edilecek hayvanın başı, boğazı, akciğeri ve yüreği, Moğolcada "züld" olarak adlandırılmaktadır. Bu sözcük ilk olarak XIII. yüzyıla ait Moğol kaynağında geçmektedir (Rachewiltz, 1972). Orta Asya'da cenaze törenlerinde *züld* ile kurban edildiğine dair buluntular yaygındır ve bunlar arasında en eskileri 3000 yıl önce Bronz Dönemi'ne ait olarak tarihlendirilmektedir (Anhbayar, 2005).

Tören sırasında kurban edilen keçinin yüreği durmadan önce çıkarılıp kanı tuğa doğru saçılır. Böylece *züld* ve kan ile kurban eden tuğun sahibi sertleşir diye inanılmaktadır. Gök tuğ ağacının yukarı kısmına deriden yapılan küçük kese asılır ve oraya kurban kesilen keçinin yüreğini koyulur. Gök tuğun sahibinin içecekleri kan ve içki olmaktadır (Fotoğraf 6).



(Fotoğraf 6: Baş Şaman kurban edilen keçinin yürek ve ciğerini gök tuğa sunarken, huş ağacından yapılan ve üzerine deri kese konulan sopa önünde / Kaynak: Dr. Fatma Albayrak arşivi)

SONUÇ

Bu çalışmada ele alınan Orta Asya göçebelerinin Şaman törenlerinde gerçekleştirilen ve geçmiş dönemlerden günümüze dek yaşatıla gelerek halihazırda söz konusu bölgede görülebilen geleneklerden biri gök tuğun kurban törenidir. Bu törenler, her ne adar geçen zaman içerisinde değişen coğrafya v inançlar söz konusu olsa da gerek Türk ve Moğol toplumu gerekse bölgede geçmişten günümüze benzer kültür dairesi içerisinde ortak tarihe sahip olan halkların ortak mirasından biri kabul edilmektedir. Geçmişin tarih ve kültür birlikteliğini gözler önüne seren bu törenler, bölge halklarıyla ilgili pek çok bilgiyi gün yüzüne çıkaracak niteliktedir. Aynı zamanda göçebe kültürü yaşatan halkların dünya görüşleri çerçevesinde zenginleşerek devam etmektedir.

KAYNAKÇA

B. Batsüren, R.Mönhtulga. *Türeg, Uigur Mongoliin Ertnii Tüüh Dötgöör Boti.* Ulaanbaatar, 2017, tal-185.

H. Şaraldai, *Çingis Haanii Ongon Şüteenii Tailga, Tahilga*, Ulaanbaatar, 1999, tal-42.

G. Batbold, *Martagdsan Pügü Aimag*. Ulaanbaatar, 2017, tal-186.

B. Rinçen, *Mongol Biçgiin Helnii Züi Ded Devter, Avian züi.* Ulaanbaatar, 1966.

D. Anhbayar, *Ugsaatnii Sudlal Hirgisüüriin Daguul Baiguulamcid Aduu Züldleh Yöson*. Ulaanbaatar 2004, tal-73-88.

I. de Rachewiltz. *Index to the Secret History of the Mongols*. Bloomington, 1972, tal-15.

A. İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu, 8. Baskı, Ankara, 2015.

AZERBAYCAN TÜRKİYE MÜZELERİNDE BULUNAN YÖRESEL KADIN GİYSİLERİ, SÜSLEME VE İŞLEMELER

(TRADITIONAL WOMEN`S CLOTHING PATTERN AND MACHINING IN MUSEUMS OF AZERBAIJAN AND TURKEY)

Maşide Niğmet MEMİŞ*

ABSTRACT

The article gives information about investigation in women's clothing which belongs to ethnographic heritage of Azerbaijan and Turkey. Traditional women's clothing is divided into three part as clothes for head, back and foot. The effect of the changes in regions can be taken along with historical, psychological and sociological impact on traditional clothing. Topographic and social factors are important in regional clothes. The tradition and clothing of the countries are specified for their social and historical features. All nations have their own symbol (sign). We have lots of common about hats in some regions of Azerbaijan and Turkey. People from different parts of Anatolia has different colour preference. This also can be seen in folk art. Hats were called by different name in different regions of Turkey. There were variety of clothing to cover the head in Azerbaijan in 19th century. For instance, kulah, tesek, arakhchin, dynge, and with different size and name lachak, chalma, kelegayi, shawl, esharp, nygab, rybed, charshaph, duvag. In addition, woolen socks and bast shoe stand for foot clothes. The materials used women's clothing could be taken almost similar between these two countries. The velvet, atlas, serenk, kemha, hare, diba, palaz, cecim, haskirmizi, mov and silk are someexamples.

Tekelduz, Gülebetin, Saya, Pile, Cülme, Gurama, Boncuk, Pilek, Handuz Haçvari, Örtme, Oturtma, Zerenduz are great samples of artistic patterns and embroidery in Azerbaijan and Turkey in 19-20th century.

There are considerable similarities in tradition, history and culture of these two countries. In order to this reason it is relatively normal to have relationship. We have to protect this relationship and transmit it to next generations by the helpof museums.

GİRİŞ

Azerbaycan-Türkiye kadın giysilerinde işlemenin çok önemli bir yeri vardır. Azerbaycan'da ve Türkiye'de üst giyimi olarak kullanılan; cepken, arkalık, baharı, kürdü, külece, canlık, eşmek, kâtibi, lebbade, meyzer, katubu, çahçur, üst tumanı, üst gömleği, bindallı, üç etek, entarilerin üzerlerinde işleme sanatının en güzel örnekleri kullanılmıştır. İşleme sanatı Osmanlı İmparatorluğu döneminde sarayda teknik ve sanatsal açılardan incelediğimizde üst düzeylere ulaştığını görmekteyiz. Yüzyıllardır gelenek ve göreneklerimizi yansıtmışlardır.``*İpek, yün, keten, pamuk, metal vb. iplikler kullanılarak çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığıyla, keçe, deri, dokuma üzerine yapılan süslemeler işleme olarak adlandırılmaktadır (*Barışta,1995:1).

* Doktorant, Azerbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitesi Kulturologiya Fakültesi Müzeyşunaslıq Bölümü, Bakü.

Türklerin İslamı kabul etmelerinden sonra, önceleri göçebe yaşamın etkisiyle her türlü süslemede kullandıkları hayvan figürleri, yerini öbür sanatlarda olduğu gibi işleme sanatında da daha soyut bir üsluba bıraktı. Kuran'ın canlı varlıkların betimlenmesini yasaklaması nedeniyle, hayvan figürlerinin iyice stilize edilmesiyle elde edilen bitkisel örgelerden oluşmuş desenler ağırlık kazandı. Anadolu'da Konya ve Bursa ipekçiliğine egemen olan Türkler, özellikle Osmanlı sanatında ipekli ve simli işleme sanatını geliştirdiler.(a.e.g,1)İşleme sanat tarihi çok eskilere dayanan bir süsleme tekniğidir. İşlemelerde, insanların günlük ihtiyacı karşılığı doğmuştur. İnsanoğlunun iki parçayı birbirine ekleme, düz bir dikişi bile dekoratif anlamda yapma fikri ile gelişmiş bir sanat dalıdır (Akbil,1970:25).

İnsanlar ihtiyaç sonucu, örtünecekleri parçaları birbirine tutturma gereksinimi duymuş ve iğneyi bulmuştur. İlk iğne kullanımı eski taş (poleolitik) çağında olmuştur. Bu da yaklaşık 40.000 yıl öncesi demektir. İğne önceleri elbise olarak da kullanılan deri parçalarını tutturmak ve daha sonraları üzerinde delik açılmak suretiyle ilk dikiş olayının gerçekleşmesini sağlayan olağanüstü bir buluştur. İğne yapımında kullanılan malzemeler kemik, maden, ender olarak sert ağaçlardır. İplik olarak da önceleri hayvan bağırsağı, bitkilerin sert lifleri ve at kılı kullanılmıştır (Türkoğlu,2002:1/7).

Osmanlı toplumunda işleme sanatı; giyim-kuşam, aksesuar ve günlük yaşamda kullanılan örtüler, çadır ve askeri teçhizata kadar çok geniş uygulama alanı bulmuştur. Çoğunlukla deri, kadife gibi malzemeler üzerine sim tellerle yapılanlar ağır işlemeler; keten, pamuklu ve ipekli kumaşlar üzerine renkli ipek iplik ve simle yapılanlar ise hafif işlemeler olarak sınıflandırılmaktadır. Ağır işlemeler atölyelerde, hafif işlemeler ise hanımlar tarafından yapılmıştır. Her genç kızın işleme yapmayı öğrenmesinin yetiştirilmesinin parçası olduğu bilinmektedir. 1550 yılında sarayda onar onar gruplar şeklinde 200 genç kıza başlarındaki şeflerinin her türlü işlemeyi öğrettiği belirtilmiştir (Akalın Ş,21).

19. yüzyılda III. Selim, II. Mahmud, Abdülmecid gibi yenilikçi padişahların Osmanlı yaşam tarzına her alanda getirdikleri batılılaşma hareketleri (1839 Tanzimat Fermanı) kadınların giyimlerini de etkilemiştir. Bu gelişmelerin izlenmesini sağlayan önemli belgeler arasında terzi defterleri vardır. Saray içinden Hanım Sultanlar, kalfaları aracılığı ile saray dışındaki terzilere sipariş vermeleri ile pul, boncuk, inci işlemeli kadın giyimleri uzman terziler tarafından uygulanmıştır (Gürtuna,1999:51). Türklerin işlemecilikte pul, boncuk ve sırmayı çok iyi kullandığı ve Osmanlı'larda bu işleme için Beyazid merkezinde simkeşhane olduğu belirtilmektedir. Ayrıca sonraki dönemlerde Türk işlemeciliği doruk noktasına ulaşmış dünyadaki birçok medeniyeti etkilemiştir (Özcan,1999 :91,94).

Osmanlı imparatorluğu döneminde genellikle uygulanan iğneler: ajur(delik iş),akma ana vata, aplike (kapama), astragan iğnesi, balıksırtı, bosna iğnesi, çöp işi, etamin iğnesi, dival işi (mıhlama),düğüm iğnesi, fisto nakışı girit iğnesi, goblen iğnesi, hasır iğne, hesap işi, iğne ardı ilme (süzeni), kesme ajur, kordon tutturma, kum iğnesi, susma, tel kırma, yüzeysel pesent, pul işi, pulat işi, zincir işi şeklinde sıralanabilir.

Osmanlı imparatorluğu döneminde işlemeler, saray ve saray dışı (ev, çarşı, ordu, tekke, okul) olmak üzere iki çevre de yapılıyordu. İşleme sanatı belli bir zümrenin değil herkesin yarar sağladığı, estetik haz duyduğu bir sanat dalı olarak uygulanıyordu. Bu arada eve giderek işleme teknikleri öğreten ustalar vardı. Bunlara aşina kadınlar denirdi. 19. yüzyılda da yaygın eğitim biçiminde sürdürülen

işleme eğitimi yeni bir boyut kazanmış ve açılan kız sanat okullarıyla aynı zamanda kurumsallaşmıştı (http:2868229).

19. yüzyılda işlemelere arma şeklinde ev camı ve selviye kadar akla gelen her şekil yapılmıştır. Aynı zamanda renkli ipek veya kadife kumaş üzerine işlenmiş sırma ve simli motifler çok revaçtadır. 19. yüzyılda bilhassa saray eşyasında inciye büyük yer verilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi`nde böyle incilerle işlenmiş yorgan yüzleri, tepsi örtüleri ve nişan bohçaları vardır. İpek, tafta, keten, atlas, hümayun, mermerşahi gibi kumaşlar üzerinde pul, boncuk ve aya çeşitlemeleri süsleme için kullanılmıştır (T.C MEB,2012:23,25).

Azerbaycan da 19.-20.yy. kumaşları eski klasik kumaş geleneklerinin kısmen devamı olmuştur.Sade motif ve desen kompozisyonunda oluşmuştur.Azerbaycan da iplikler malzemeye, yüzeysel pürüzsüz ve yüzeysel rölyefli olarak uygulanmaktadır.Yüzeysel pürüzsüz işleme tekniğinde *örtme, tekelduz, handuz* vb., yüzeysel rölyefli tekniğe ise *gülebetin* işlemeyi örnek olarak gösterilebilir. Azerbaycan ve Türkiye giysilerinde kullanılan işlemeler tekelduz, gülebetin, saya, pile, cülme, gurama, boncuklu işleme, pilek, handuz, örtme işlemi, oturtma işlemi, çahma pilek veya zerenduz kullanılmıştır. 18. yüzyıldan bu yana yapıldığı söylenmektedir. Tel kırmanın diğer adı "Bartın işi"dir. Bu işleme ilk defa Bartın da yapılmış, gelişmiş ve yayılmıştır. Bu yüzden işlemeye Bartın işi adı verilmiştir. Bartın işi tel kırma'nın gelişimine ilişkin bilgiler somut verilerin ve yazılı kaynakların azlığı yüzünden oldukça yetersizdir. Araştırmalara göre 1890-1900 yılları arasında ilk defa görülmüş olup ilk tel kırma işinin Bartın'ın asma mahallesinde oturan ve kâtip kızı adıyla anılan Hatice Ağaçkıran tarafından yapıldığı sanılmaktadır. Tel kırma, yöre halkının kendine özgü sanat anlayışı ile yoğrulup yörenin vazgeçilmez bir otantiği haline gelmiştir. Tel kırma halk arasında çok güzel çağrışımlarla Halk Ozanlarının mısralarında yöresel yaşantılarını dile getirmiştir. Tel kırma yöre halkının zevkini, düşüncesini, duygularını ve doğayla bütünleşmesini günümüze taşımıştır. Zamanla iç ve dış turizmin gelişmesi sonucu yöreye gelen yerli ve yabancı turistlerin tel kırmaya büyük ilgi gösterdikleri görülmüştür. Tel kırma, kompozisyon ve desenlerinde 18. ve 19. y.y. ilk örneklerinden başlayarak sürekli değişme görülmektedir. Birçok yerde olduğu gibi Bartın'da da evlenme çok önceleri mahalli geleneklere göre yapılırdı. Bartın'ın mahalli düğün kıyafetlerini giymiş genç kızlar, gelin evinde tertip edilmiş yüksek bir yere yan yana oturup mahalli kıyafetlerini sergilerlerdi. Kızların giydikleri elbiseleri uskufa, yelek, şalvar, çatku ve kepten ibarettir. Uskufa – yelek belden üstünü örter ve işlemelidir. Tel kırma işi ilk zamanlar çarşaf, kırlent, yastık örtüsü, bohça, karyola örtüsü ve çeşitli örtüler üzerine işlenmekteydi. Günümüzde ise bulunduğu ve kullanıldığı ortama mistik bir hava veren tel kırma işi yaygınlaşıp gelişerek şal, gece çantası, başörtüsü, fular, yatak örtüsü, oda takımı, gözlük kılıfı, mendil, abajur, pano ve giysi aksesuarları gibi çeşitli ürünlerde uygulanmaktadır.(htpp,1)

Tel kırma "+"ya da "×" şeklinin tekrarıyla oluşan değişik ve güzel bir işleme çeşididir. Bu şeklin desene göre kumaş üzerinde yan yana sıralanması veya belli aralıklarla serpiştirilmesi ile yapılır. İşleme yapılırken tel, makas kullanılmadan, aşağı, yukarı bükerek koparıldığı için bu ismi almıştır. Tel kırma tekniği özel bir iğne ile uygulanır. Her nakış tekniğinin kumaş, iplik ve desen özelliği birbirinden farklıdır. Ancak tel kırma tekniğinin kumaş, iplik ve desen bakımından kendine özgü farklı özellikleri vardır. Desen özelliği, geometrik şekillerden oluşur. Milimetrik kâğıt üzerine kompozisyon oluşturulur, kumaşın iplikleri sayılarak uygulanır

(T.C.MEB;2007,3). Çankırı Müzesinde olan 495-81-2.68 envanter numaralı eni 44cm olan,boyu116cm krem renkli keten dokumadan yapılan yağlığın iki kısa kenarı işlemelidir. Dal, yaprak, çarkıfelek ve tomurcuk motifleri dikey olarak yerleştirilmiştir. İşlemede şekline göre pesent, verev pesent, gözeme, verev sarma, susma ve tel kırma``x`` ile ``+``iğnesi teknikleri uygulanmıştır. Motiflerin renklendirilmesinde açık yavruağzı, koyu yavruağzı, kiremit kırmızısı, saman sarısı, kahverengi, siyah, açık mavi, koyu mavi, yağ yeşili, yeşil ipek ve gümüş ile altın renkli yassı tel kullanılmıştır. Kenar suyu yan yana üçgenlerden oluşur. Kısa kenarlar saçak bırakarak temizlenmiştir (Ç.B.48).

Tel kırmaya Azerbaycan'da ise Gülebetin denilmektedir. Bakü, Şamahı, Nahçivan yörelerinde gelişmiştir. Azerbaycan'da gelir düzeyi yüksek olan kadınların sevdiği uğraşlardan biri gülebetin işlemesi yapmak idi. Bu dönemde gülebetin işlemeli giysiler bu kadınlar arasında çok yaygın idi. Gülebetin işlemeler tekniğine göre iki çeşittir. Yüzeysel pürüzsüz, yüzeysel kabarık veya rölyeflidir. Gülebetin işlemelere çeşitli ebatlı, nakışlı bafta, ip ve benzeri altın ve gümüş renkli ipliklerle dokunan sanatsal şeritler de dahildir. Yüzeyi pürüzsüz olan gülebetin işlemesine halk arasında "*zeminduzi*", yüzeyi rölyefli olan ise "*meliheduzi*" olarak adlandırılırdı. Üzerine gülebetin işlenecek olan kumaş, çerçeveye sıkı şekilde oturtulup üzerine kâğıtlar kesilmiş eskiz koyularak, altın veya gümüş renkli ipliklerle işlenirdi. Rölyefli gülebetinin yapılışında "*örtme*" dikiş tekniği de uygulanırdı. Burada ipliklerin paralel dokuması çok sıkı bir şekilde nakışın yüzeyinin tamamına uygulanır. Bundan dolayı bu tekniğe bazen "atlas ilmik" diye adlandırılır (Veliyev,2010:66,67).

16. yy. sonlarında Tebriz tekelduzcuları tarafından gülebetin işlemelerle süslenerek Osmanlı sultanı III. Murad'a hediye gönderilmiştir. Kaftan bugüne kadar İstanbul Topkapı Saray Müzesinde korunmaktadır. Gülebetin, arkalık, cepken, tübetey gibi bazı giysi öğelerinin; saat kabı, tarak kabı ve başka günlük kullanım eşyalarının üzerine uygulanırdı. En önemli nakışlar fazla stilize edilmiş kuş, at, insan, çeşitli çiçekler ve yaprak tasvirleridir. Milli Azerbaycan Tarih Müzesinin Etnografya bölümünde bulunan, e.f.8047, e.f.8178,e.f.8224, e.f.8949e.f.9586, e.f.1428, e.f.1557, e.f.1767, e.f.4390, e.f.5166, e.f.4397 ve Türkiye ye ait e.f.7430 envartel numaralı gülebetinler incelenmiştir. Gülebetin Ef8047 envanter numaralı cuna,havlu,dört buçaklı formalıdır. Her iki başına gülebetin ve muhtelif renkli ipek saplarla doldurma nebati nakışlar dikilmiştir. Ölçüleri 42x40 cm dir. Ef5166 invertal numaralı duvar bezegidir. Yeri kırmızı renkli atlas altı yeşil keten, üzerinde kızılı ve gümüş sapla rom şekillli damalar içersinde gül ve gönceli nakışlar doldurma dikilmiştir. Yanlarında 3 cm eninde haşiye vardır. 20 asrın evvellerinde şekiye aitdir. Ölçüleri 71x117 cmdir. Azerbaycan ve Türkiye ortak kültürlerimizdeki sanatsal işlemelerinden bir tanesi de kırkyamadır. Kırkyama Azerbaycan'da gurama denilmektedir. Genellikle kesilmiş kumaş ya da örgü olarak örülmüş parçaların birleştirilmesi ile yorgan, nevresim takımları, battaniye, yastık kılıfı, bebek elbisesi, şapka, atkı, bere, çanta aksesuar gibi çeşitlerde örnekler yapmak mümkündür. *Boncuklu işleme*: Boncuk işlemeleri şehirden daha çok köylerde yapılmaktaydı.Hapishanelerde de para kazanmak için yapılmaktadır.İki teknik yöntemi vardır. Birisi tığ,diğeride işlemeler arasında kullanılmıştır. Azerbaycan ve Türkiye`nin ortak kültürlerindendir.Hemen hemen aynı teknikler,yöntemler uygulanmaktadır. Eski dönemlerde ister kadın, ister erkek giysilerinin ve günlük kullanım eşyalarının bir kısmının süslemesinde, renkli boncuklar kullanılırdı.

Bunlara incili süslemeler de dahildir. Boncuklar genellikle iri veya küçük, saydam, renkli ve renksiz cam malzemeden olurdu. Tek tek veya ipliğe dizilerek, grup halinde ürüne dikilirdi. Kullanılan boncuklar genelde siyah, beyaz, sarı, yeşil ve lacivert renklerden oluşurdu. Bazen boncuk yerine inci boncuklar da kullanılırdı; fakat değerli kumaşların üzerine uygulanırdı. Milli Azerbaycan Tarih Müzesinin etnografya fondunda bulunan e.f.9569, e.f.9567, e.f.9566, e.f8112, e.f.7868, e.f.7847. e.f7191, e.f.6476, e.f6139 envartel numaralı boncuk işlemeler incelenmiştir.

Kanaviçe işleme tekniği; Türk kültür varlıklarının ve el sanatlarının en önemli yapı taşlarından biriside kanaviçedir. İşlemeler içinde önemli bir yere sahip olan kanaviçeler, halk işlemeleri arasında Türk kadının en çok ve yaygın olarak uyguladığı bir işleme çeşididir. Ortak kültürlerimiz arasında yer almaktadır.Türkiyede bu işleme teknigine devam edilmektedir.Türk toplumunun geleneklerine, göreneklerine, duygu ve düşüncelerine göre biçim almış ve Türk kadının elinde, toplumun özelliklerine uygun yeni bir kimlik kazanarak halkla mal olmuştur. Her genç kızın uygulamayı bildiği ve mutlaka çeyizinde yer verdiği bir işleme çeşididir. Anadolu'nun her köşesinde yoğun olarak uygulanan kanaviçenin, geleneksel Türk işlemelerimiz içinde önemli bir yeri vardır. Azerbaycan da ise handuz yani sayma olarakta söylenmektedir. Bu işleme çeşidi uygulamasına göre Rus halkının el sanatında geniş yere sahip olan “çapraz işleme” olarak bilinen ilmik çeşidi ile benzerlik gösterdiği için, bazen yanlışlıkla bu “Urussayma” diye de adlandırılır. Yerli halk arasında ise “handuz” olarak bilinir. Bu teknik ile sadece masa örtüleri süslenir. Masallı, Lerik, Lenkeran yörelerinde *han*-örtü, *duz*-işleme anlamına gelir. Bu işlemenin uygulanması için kareli kumaşa ihtiyaç duyulur. Kare yüzeyli kumaş halk arasında “şebekeli kumaş” diye adandırılır (Aliyeva,1990:112). *Örtme işleme*: “*Basma*” doldurma isimleriylede söylenir. Azerbaycan Milli Tarih Müzesi Etnoğrafya fondunda olan XIX yüzyıl Karabağ bölgesine ait arkalıq, ipek ve sintetikden yapılmıştır (Aliyeva,1990:115).

Pile: Türkiye ve Azerbaycanda ençok uygulanan işleme çeşitlerinden birisidir.Türkiyede bu işlemeye pullu işleme denilmektedir.Bu işleme çeşidi büyük ve küçük ölçülü pencere perdelerine ve minderlere uygulanırdı. Pile, metal parçalarını (demir, bakır, gümüş, altın) dairesel şekilde çok ince keserek, çeşitli renkli ipek kumaşlara dikilirdi. *Cülme*: Bu işleme Azerbaycanda kuşgözü ve çınağı denilmektedir.Arakçınların üzerlerinde daha çok kullanılırdı.Genelde dikişleri kötü gözüken yerlerini kapatmak için uygulanan bir tekniktir.*Tekelduz*: Süs motifi ve renk paleti açısından zengin olan ve en önemlisi milli özellikleri ile diğer işleme çeşitlerinden ayrılan tekelduz iki teknik ile uygulanır. Motifin sadece kenar hatları işlenir;Nakışın yüzeyinin tamamı işlenir. Tekelduz ilmikleri birbirinin ardıyla dizilen zincir halkalarını anımsatır. Tekelduz genelde siyah veya kırmızı mahud kumaştan veya çeşitli renkle kadife kumaşın üzerine çalışılır. Giysilerin, psikolojık, sosyolojik ve tarihsel oluşumunda doğal çevrenin yanı sıra coğrafi bölge özellikleri de ön plana çıkmaktadır. Bölgesel giysilerde topoğrafik etkenler, sosyal etkenler önemlidir. Ülkelerin gelenek ve giysileri tarihsel ve sosyal, özelliklerine göre belirlenmiştir. Her ulusun ya da ırkın, kendine özgü simgeleri vardır. Türkiye ve Azerbaycan`ın tarihinde, milli geleneklerinde, kültüründe çok benzerlikler vardır. Bunun içindir ki iki ülke arasındaki ilişkilerin yoğun olması oldukça doğal bir olaydır. Gelecek nesillerimize bu kültürlerin aşılanmasını sağlayarak, müzelerimiz vasıtasıyla yaşatarak ortak birliğimizi korumalı ve sahip çıkmalıyız.

KAYNAKÇA

1. Akbil, F.P.Türk El Sanatlarından Örnekler, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970 s.25
2. Akalın, Ş.,a.e.g,H.H,Selda.G"Osmanlı İşlemelerinin 17. y.y.daki Motif ve Kompozisyon Örnekleri",19-20 Mart 1998 17. yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyumu, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları:9-21.
3. Aliyeva, Gülsüm. ŞerifliAzerbayacn Bedii Kumaş ve Dikmeleri. Elm. Bakü, 1990,s.112
4. a.e.g Gülsüm,1990. s115
5. a.e.g.http://www.derszamani.net/isleme-nedir-islemenin-tarihcesi.html 1
6. Barışta, H.Ö. (1995). Türk İşleme Sanatı Tarihi.Ankara:Gazi Üniversitesi Yayınları
7. Çankırı Bulunan Saklı Hazineler İşlemeli Ev Eşyaları Giyimler ve Giyim Donatıları Çankırı Belediyesi s.48
8. Fezail Veliyev, 19.-20.yy. başlangıçlarında Azerbaycan maddi medeniyeti, Tarihi etnografik tatkikat. Bakü: Şark-Garb, 2010, s.66-67
9. Gürtuna, S., Osmanlı Kadın Giysisi,Ankara:Kültür Bakanlığı Basımevi:3, 1999 s.51.
10.http://altinigne.blogcu.com/osmanli-imparatorlugu-donemi-turk islemeleri/2868229.
11. Özcan,F."Isparta ve çeşitli yörelere ait geleneksel işlemeler",Mesleki eğitim dergisi,1999,(1)(2),Ankara:s.91-94.
12. Türkoğlu S, a.e.g. H. Harmankaya,a.e.gS.Güzel,s.1//Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam, İstanbul: 2002 s.7
13.T.C Milli Eğitim Bakanlığı El Sanataları Teknolojisi Geleneksel Türk İşleme Sanatı Ankara, 2012 s.23-25
14. T.C Milli Eğitim Bakanlığı El Sanataları Teknolojisi Tel Kırma Ankara 2007,s.3
15. http://www.bartintelkirmasi.com.tr/tarihce/1

THE CREATION OF A 3-D MODEL OF THE TURKISH FORTRESS AZAK FOR EXHIBITION OF THE AZOV MUSEUM-RESERVE (RUSSIA)

Irina GUSACH[*]

SUMMARY

The Turkish Fortress Azak was once located in the 15th – 18th centuries on the site of the present day city of Azov, Rostov region, South Russia. It was the northernmost fort of the enormous Ottoman Empire. It was situated at the mouth of the Don River, where the Don empties into the Azov Sea, and it allowed the Turks to control the exit of military and merchant ships into the Black and Mediterranean Seas. At this time we rely upon only a few preserved letters and graphic sources of the 16th – 18th centuries, by which we may remember the Turkish Fortress Azak. These are orders and messages by the sultans from the archives of Turkey, graphic figures of the fortress, showing the siege of Azov in 1696 (from the journal of I. G. Korb, who participated in the event, published in 1906), a graphic depiction of Azak from the wharf side on an engraving by I. Nachtglass (end of the 17th century) and a cheap drawing of part of the fort in miniature from a handwritten book by P.N. Krekshin (end of 18th century). However, these sources are extremely few and not informative enough in order to get a full representation of how the fort really was, and how it looked. Therefore, the notes of a Turkish traveler of the 17th century, Evlia Chelebi, who was at Azak twice and left memoirs of his visit in his “Book of Travel” (separate chapters of these notes are translated into Russian), are of great significance for studying the history of the Turkish Fortress Azak.

Namely the description of E. Chelebi, as well as the research of archaeologists, who have been conducting the excavations since the 1960’s on the territory of the former Turkish Fortress Azak (the fortress was ruined in the 18th century), provides the basis for the creation by programmers of 3-D models of this fortress for exhibition in the Azov Museum-Reserve. The work on the creation of 3-D models was carried out on highly scientific level together with historians, archaeologists and artists.

The modern town of Azov is located in the South of Russia, on the left Bank of the river Don, where the river Don flows into the Azov sea. In 15-18 centuries it was the Turkish fortress Azak. Azak was the farthest and northernmost fortress of the great Ottoman Empire. The fortress had a strategically important location: it "locked" the exit from the Russian state into the Southern seas – Azov, Black and Mediterranean.

Geographically Azak belonged to the Black sea possessions Porta with the center in the town Kaffa, Crimea. Azak Sandzak obeyed to Kaffa eyalet, also it included the Crimean fortresses of Kerch, Balaklava, Mangup, Inkerman, Taman, Sudak. The Crimean khans of the Giray at that time were vassals of the Turkish Sultan (Бурлака, 2009:86-87).

[*] Senior Staff Scientist, Archaeologist, Curator of Archaeological Collections, Azov History, Archaeology and Palaeontology Museum-Reserve, Azov, Russia.



Picture: 1. A map showing the Turkish Fortress of Azak (now Azov, Russia)

In 1475 the troops of Sultan Mehmed II the Conqueror occupied the Italian castle Tana. They strengthened it and made it their military fortress. According to legend, Turkish traveler Evliya Chelebi wrote about in his famous "Book of Travel" in 17th century, during the conquering of the Italian Tana by Ottomans the river Don overflowed and flooded their siege trenches. The commander of the Turkish troops Gedik Ahmet Pasha exclaimed, "Oh, blessing the river Azak!", which meant "spilled", "flooded". He said a prayer, and, by the will of Allah, the fortress was taken. It was called "Azak". The Russians called the fortress “Azov” (Челеби, 1979:194).

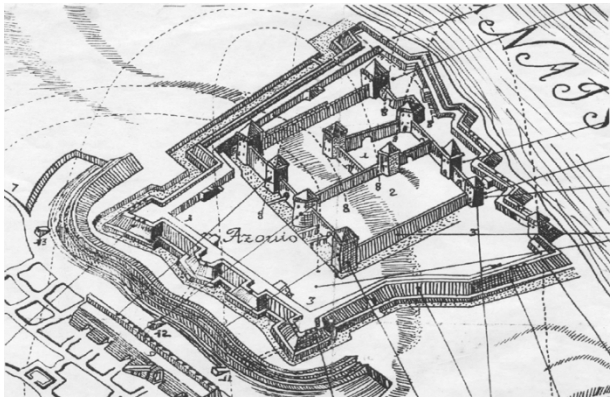
The Turkish military garrison had to fight with the Russian state for the right of possession of the Azak fortress. First, in the XVII century - with the don Cossacks and the troops of Russian Tsar Peter I, then at the beginning of the XVIII century – with the army of Tsarina Anna Ioannovna.

Finally the castle passed to Russia in the late XVIII century under the terms of the Peace Treaty signed at the end of the Russian-Turkish war of 1768-1774 under the reign of Katherine II (Перепечаева, 2006:280-281).

The Ottoman fortress of Azak hasn’t preserved to the present day – it was destroyed under the terms of the Belgrade Peace Treaty of 1739 signed at the end of the Russian-Turkish war of 1736-39. So how did it look like before, now can only be judged on the basis of the remaining few images of it on war plans and drawings of 17-18 centuries, originating mainly from the Russian archives. Unfortunately, the images of the fortress of Azak, which may exist in the archives of Turkey, are not known to the author yet.

The Ottoman fortress of Azak on maps from Russian archives has a trapezoidal shape and is located inside the fortifications in the form of "star" that were built in the late 17th – early 18th centuries under the decree of Peter I. Has preserved the image of the fortress of Azak on the miniature of Russian manuscript book of 2 half of 18th century. The author of the image, apparently, is Krekshin – the author of the book itself (Бурлака, 2009:195).

It is known the graphic black-and-white drawing of the 17th century of the Ottoman fortress of Azak from the diary of Peter’s I associate – the secretary of the Holy Roman Empire Embassy Johann Georg Korb. It schematically shows the walls, ramparts, moats, towers and gates of the fortress (Аваков, Гусач, Дедюлькин, 2016:381).



Picture: 2. The Ottoman Fortress of Azak. Drawing from the diary of I.G.Korb – a secretary of the Holy Roman Empire embassy. XVII c.

Personal engraver of Peter I Johann Nakhtglass in the 17th century captured the black-and-white graphic image the drawing of the Azak fortress from the dock. Color image of Azak, dating to the 17th century, as it became known, is stored in the archive of Sweden. However the fortress is depicted in distorted perspective.

Currently the most valuable written source is the memoirs of a Turkish traveler of the 17th century Evliya Chelebi that he has left in his famous 10-volume "Book of travel". It is partially translated into Russian language. In the 2nd and 7th volumes of this book there is a description of the Turkish fortress Azak. Based on the description of E. Chelebi and image of the fortress of Azak on maps from Russian archives, in 90s of the 20th century was produced a model of a fortress, which is locating now in one of the exhibition halls of the Azov Museum. This model was the first attempt of voluminous reproduction if the Ottoman fortress of Azak. However, it was restored only the original territory of Azak, which was located on the site of the former Italian colonies of Tana.



Photo: 3. The Turkish Fortress of Azak
(a model from the Azov Museum-Reserve exposition)

It is known that later, in 16th-17th centuries, the Turkish fortress Azak had already occupied a much larger area. It consisted of 3 interconnected parts: Venedik-Kale (fortress of the Venetians), Geneviz-Kale (fortress of the Genoese) and the suburb of Toprak-Kale (the earthen city). About it Evliya Chelebi wrote in the "Book of travel" (Челеби, 1979:198-202). The three-part structure can be traced on the plans and maps of 17-18 centuries from the Russian archives (Перепечаева, 2006:9,30,58).

This data is confirmed by the archaeological excavations which are carried out on the former site of the Turkish fortress Azak by the archeologists of the Azov Museum-Reserve. Excavations conducted periodically since the 60s of the 20th century to the present day. However, they are hampered by the fact that the territory of the former Turkish fortress today is the oldest dock part of the modern city of Azov, which is densely populated.



Photo: 4. Archaeological excavations in the Fortress of Azak

Among the findings of Azov archaeologists there are: building materials (tiles, bricks, water pipes), weapons (balls, mines, bullets), household items made of bone, iron, glass, fragments of marble tombstones, coins (single finds and hoards of coins), pottery and lighting items from the Crimea, Asia Minor, painted faience coffee cups from Kutahya, fragments of the Iznik painted faience vessels, Ottoman clay pipes. Some pipes with inscriptions and stamps of the masters (Гусач, 2016:18-359; Гусач, 2017).



Photo: 5. The findings of Azov archaeologists: coffee cup, comb, pipe.

On the basis of available data of written sources and archaeological research in 2000s by scientists was created 3-D model of the Turkish fortress Azak of 17-18 centuries for the exhibition in the Azov Museum-Reserve. Work on

creating a 3-D model was conducted at a high scientific level together with historians, archaeologists, artists, designers, and specialists in computer science.



Photo: 6. A 3-D model of the Ottoman Fortress of Azak

The result of this work is a short film, which became the first reconstruction of a voluminous image of the Turkish fortress Azak. This film, in which includes a 3-D model of the fortress of the Ottomans, introduces on 15 large monitors in the exhibition hall of the Museum dedicated to the Turkish fortress Azak. Model of the fortress of Azak successfully "fits" to the virtual part of the exhibition of the Azov Museum- Reserve and enriching significantly its contents and visual perception.

REFERENCES

Аваков П.А., Гусач И.Р., Дедюлькин А.В. На границе империй: османские и российские укрепления Северо-Восточного Приазовья по данным археологии // От Смуты к Империи. Новые открытия в области археологии и истории России XVI-XVIII вв. Москва-Вологда, Древности Севера, 2016. С.379-397

Бурлака В.О. Азов – город с тысячелетней историей. Очерки истории Азова. Вып.12. Азов, 2009

Гусач И.Р. Курительные трубки из раскопок османской крепости Азак // Курительные трубки из раскопок османской крепости Азак (по материалам фонда археологии Азовского музея-заповедника): каталог коллекции. Азов, 2016. С. 18-359

Гусач И.Р. Малоазийская поливная керамика XV – XVIII вв. из раскопок в турецкой крепости Азак *// Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X – XVIII вв. Т.2. Stratum Plus, Казань-Кишинев, 2017. С. 581-600*

Перепечаева Л.Б. Азов – пограничная крепость России кон. XVII – нач. XIX вв. Очерки истории Азова. Вып.11. Азов, 2006
Челеби Эвлия. Книга путешествия. Земли Северного Кавказа, Поволжья и Подонья. Вып.2. Москва, 1979.

6. OTURUM (6. SESSION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Artegin SALAMZADE
Dr. Ardian MUHAJ

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

TÜRKİYE'DE NEVRUZ ve MÜZİK

(NOWRUZ and MUSIC IN TURKEY)

Sıtkı AKARSU*

ABSTRACT

Nowruz is the oldest holiday of the world that known as the new day the herald of spring. This feast is celebrated as national holiday in Azerbaijan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Turkmenistan, Afghanistan and Tajikistan. In Turkey this holiday are celebrated in different forms that compared to the countries. It is one of the most important holidays in the hundreds of communities, ' Nowruz', which has been celebrated since 5 thousand years, with different names, reaching daily through cultural heritage, strengthening the national ties of the Turkish.

On this particular day is accepted as the biggest shame and crime to be sad which the whole Turkish world celebrates with enthusiasm, the joys, joys and hopes of the hearts towards the future. While playing very different games at celebrations by region, some dishes are cooked and entertainments are organized for this special day.

In this work done examined the words, melodic structure of the performed works of music Nowruz's singers telling, instruments used in songs and nevruz ceremonies. These works has been tried to be evaluated in terms of social, sociological, political, ideological the value and messages it contains.

Descriptive content analysis method was used in the study. This works examined with the words removed in terms of social, sociological, political, ideological the most used in Turkey in Nowruz ceremonies. Your works tried to be done within melodious analysis the evaluation of the melodic structure.

In the results of working have been determined generally speaking of nature, spring, friendship and brotherhood of Nowruz songs. But have been determined instrumented political and ideological uses in Nowruz ceremonies of celebrated songs.

Key words: Music, Nowruz.

GİRİŞ

Nevruz, bahar mevsimi ile başlaması nedeniyle toplum hayatının her yıl yaşattığı bir gelenek olmuştur. Kış mevsiminin bitip baharın gelmesi, tabiatın canlanması, geniş kitleler tarafından kutlanmaktadır. Nevruz saray ve çevresinin, ask ve eğlence hayatının içinde yer almasının yanında dini bayramlar ve kutsal gecelerle birlikte ele alınmıştır (Aypay, 2005).

Nevruz, İran dilinde "yenigün" anlamına gelmektedir. İki kelimeden oluşmuş bir isimdir. Yeni yılın ilk günüdür. "Nev" (yeni) ve "ruz"(gün) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelen bir isimdir. Bu durum, Farsça'nın bugünkü İngilizce gibi hâkim olduğu tarihi dönemde dilimize yerleşmiştir. Günümüzde Türklerin anayurdu Orta Asya çevresindeki soydaşlarımızca yenikün, yenkigün, yeniyıl, çilpazı (yılbaşı) olarak kullanılmaya devam etmektedir. Türkler arasında Nevruz kutlama geleneği her asırda coşkulu bir şekilde yaşatıla gelmiş olup Hunlardan

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

itibaren her Türk topluluğunda zengin bir tarihi görünüm oluşturmuştur(Karaman, 2008).

Bakıldığında Dünyanın en eski bayramı olarak bilinen "nevruz", anlam itibari ile "baharın müjdecisi ve "yeni gün" olarak bilinmektedir. Azerbaycan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Afganistan ve Tacikistan'da milli bayram olarak kutlanıyor. Türkiye'de ise biraz daha farklı adetler uygulanmaktadır. Birçok millette farklı adlarla 5 bin yıldan beri kutlanan "nevruz", kültürel miras yoluyla günümüze kadar ulaşmış, Türk dünyasının millet bağını güçlendiren en önemli bayramlardan biri olarak kabul edilmektedir.

Türkiye'de Nevruz Kutlamaları

Anadolu'da "Sultanı Nevruz", "Nevruz Sultan", "Mart Dokuzu" "Mart Bozumu", "Mart Dutması", "Mart Bozması", "Mart Kırma", "Yılbaşı Tutmak", "Bahar Bayramı", "Yörük Bayramı", "Yumurta Bayramı", "Yılsırtı", "Bereket Bayramı", "Kış Bitti Bayramı", "Yıl Yenilendi", Kırklar Bayramı, ve "Nevruz Çiçeği" gibi adlarla bilinen Nevruz, gelenekleriyle bütün Türk toplumu içerisinde yaşamaya devam etmektedir. Koç Katımı, Saya Gezme, Kışyarısı, Hızır Orucu, Kabayele Karşı Gitme, Hıdırellez, Eğrilce, Sıçancık, Ekin Salavatlama, Ildız (Yıldız) Sıçraması, Taş Taşa Kuytu Olması, Kapı Pusma, Yeddi Levin Gecesi, Baca Baca, Uşak Bayramı Günü, İltefi Anı, Tahvil Saati, Ölü Bayramı, Kabir Üstü, Kalbur Üstü, Kara Çarşamba, Ahır Çarşamba Gecesi gibi mevsimlik toplu törenler ve bayramların birçoğunun Nevruzla ilgili olduğu bilinmektedir. Yalnız muhtelif mezhep ve meşreplere göre farklı algılanmıştır. Mesela Alevî ve Bektaşîler Nevruz'u Hz. Ali'nin doğum günü ve Hz. Fatma ile evlendiği gün olarak kabul ederlerken, Şiîler bugünü Hz. Ali'nin halife olduğu gün olarak benimserler. Sünnî Türk toplulukları ise Nevruz'u daha çok tabiat olayları ile ilişkilendirmiştir(Şengül, 2008).

Tahtacı Türkmenlerinde; Nevruz Bayramı eski martın dokuzudur ve Sultan Nevruz olarak adlandırılır. Nevruz, Tahtacı Türkmenlerinin yaylaya çıkışında; 22-23 Mart tarihlerinde kutlanmaktadır. Tahtacı Türkmenlerinde Nevruz; ölülerin yedirilip içirildiği gün olarak kabul edilir. Mezar ziyaretlerine giden Tahtacılar özellikle ölülerinin sevdiği yiyecekleri dağıtırlar. 22 Mart günü Nevruz hazırlıkları yapılır, çamaşırlar yıkanır, yemekler hazırlanır. 23 Mart günü öğleden sonra kadınlar geniş bir tabağa çerezler koyarak "*hak üleştirir*"ler. Yiyecekler dağıtılarak "ölünün ruhuna değsin" dileğinde bulunurlar(Şengül, 2008).

Türkiye'deki Nevruz Şarkılarının İncelenmesi

Nevruz için yazılmış eserlerin bir bölümü Nevruziye olarak yazılmış, methiyelerdir. Bu eserler nevruzun Hz. Ali'nin doğum günü olduğu kabul edildiği için yazılmış eserlerdir. Öncelikle bu eserlerin bir tanesi incelenecektir. Daha sonra da Türkiye genelinde nevruz kutlamalarında çalınan şarkılar değerlendirmeye çalışılacaktır.

A. Nevruziyyeler

1. Bugün Nevruz-ı Sultandır

Gelin ey nazenin canlar
Bugün nevruz-ı sultandır
Sefalar sürsün ihvanlar
Bugün nevruz-ı sultandır

Bu eser Rumeli Bektaşilerinden derlenmiş bir eserdir. Fahir tarafından yazılmıştır. Eser 9 8'lik ritimde yazılmış ve karcığar makamındadır.

B. Yurdun Farklı Yörelerindeki Nevruz Törenlerinde Çalınan Şarkıların İncelenmesi

1. Bir Oda Yaptırdım

Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından
İçini Döşettim Acem Şalından
O Da Benim Değil Ahbap Malından

Şanlıurfa Yöresine ait bu türkü Kardeş Türküler tarafından seslendirilince bir kısım yerde nevruz törenleri kutlanırken, bu eser de törenin vazgeçilmezleri arasına girmiştir.

Nevruz törenleri genellikle kutlama formatında yapıldığı için kutlamalar esnasında hareketli olan halay müzikleri tercih edilmektedir. Yurdun dört bir yanında nevruzda halaylar çekilir, oyunlar oynanır. Türkiye genelinde neredeyse tüm bölgelerde oynanan halay müzikleri aynıdır. Fakat bazı bölgelerde halaylara ilaveten oynanan oyunlar görmek mümkündür. O da bölgenin karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. Örneğin Karadeniz bölgesinde törenlerde horona rastlamanız gayet normaldir. Oynanan halay eserlerine aşağıdakileri örnek olarak vermemiz mümkündür:

Malatya Malatya	**Dama çıkmış bir güzel**
Malatya Malatya bulunmaz eşin Gönülleri coşturur ayla güneşin Aman anom aman Kernekli misin Kerneğe gelmeye de yeminli misin Malatya'yı baştan başa çiçek bürüdü Tanrı takmış alnına yeşil zümrüdü (Malatya'nın gençleri almış yürümüş) Aman anom aman Kernekli misin Kerneğe gelmeye de yeminli misin Hakkı Coşkun Malatya	Dama çıkmış bir güzel Delilo delilo hayraney Damın etrafın gezer Delilo delilo kurbaney Elinde bir deste gül Delilo delilo hayraney Kendi gülünden güzel Ah lele ah le Karşıda görünürsün Çarşafa bürünürsün İpek çarşaf içinde Ne güzel görünürsün Anonim

Bu eserler halaylarda kullanıldığı için genellikle halay oyunlarının ritmi olarak bilinen 2 4'lük usuldedir. Bunlara ilaveten bazen 6 8'lik olan eserler de kullanılmaktadır. 6 8'lik eserler yoğunlukla halay başlarında kullanılır.

Güneydoğuda Kutlanan Nevruz Törenlerindeki Kürtçe Şarkıların İncelenmesi

Nevruz, Türkiye'nin birçok yerinde coşkulu ve eğlenceli bir şekilde kutlanırken maalesef ki, güneydoğu bölgesinin ve büyük şehirlerin bazı kesimlerinde olaylar ve provokatif eylemler içerisinde kutlanmaya çalışılmaktadır. Vatanımızın kutsal topraklarında bitmek bilmeyen bir arzu ve emelleri olan bölücü terör örgütleri ve onun yandaşları, kendilerine paravan törenler, tarihler ve provokasyon ortamları aramaktadırlar. Burada nevruzu da kullanarak, amaçlarına alet etmeye çalışmaktadırlar.

Bölücü terör örgütleri Türkler için değeri çok büyük olan sarı, kırmız ve yeşil renklerini de gasp etme eylemi göstererek yaptıkları bölücü propagandalarda bu renkleri hiç hak etmedikleri bez parçalarında kullanmaktadırlar.

Sarı, Kırmızı ve Yeşil Renkler Hükümranlık renkleridir. Yeşil Dirilik, Tazelik, Gençliği; Sarı Merkezi, Hükümranlığı; Kırmızı da Tanrı, Koruyucu Ruh, Ocak (Ev), Dirlik, Bağımsızlık, Hürriyeti simgeler. Türklerde Beyler zümresinin sembolüdür. Hükümranlık sembolü olarak sancaklarda "Selçuklular" döneminde kullanılmıştır(http://www.forumgercek.com/turk-tarihi/41242-uc-rengin-anlami-sari-kirmizi-yesil-renkler-hukumranlik-renkleri.html).

Nevruz törenlerinde kullanılan kürce nevruz şarkılarını birkaç örnekle incelemeye çalışalım.

1. Nevruz'dur Nevruz'dur

Nevruz'dur Nevruz'dur Sabahdır, Nevruz'dur Bana öpücük ver sevgilim Bayramın kutlu olsun	Nevruz ve müjdedir Rengarenk bahardır Yeşil ve sarı ve mavidir Rengarenk halıdır
Nevruz'dur, bahardır Çiçekler ve ağaçlar çıkmışlar Gül ve lâle gibi Elim sevgilimin elindedir	

Eser 2 4'lük usulde yazılmıştır. Melodik yapısı halk müziğimizde yer alan, Burhan Çaçan tarafından derlenen "Mendilim Yele Yele" isimli eserin melodisi ile aynıdır. Sadece son bölümünde farklı bir motif ile bitirilmiştir. Eserin sözleri baharı ve tabiatı anlatmaktadır.

2. Gün Newrozdur, halay günüdür

Gün Newrozdur, halay günüdür Birlik olma günüdür Yer gök gülümser Newroz gül kokusudur	**Newroz!** **Bir değil, yüzlerce selam olsun sana,** **Başkaldırışın bayramısın!** **Kutlu ve mübareksin.**
Gün Newrozdur, takip edin Kutlayın bu günü Yakın Newroz ateşini Newroz bizim davamızdır.	Newroz ateşini harlayın Halayınızı büyütün Kızları ve delikanlıları çağırın Newrozunuzu kutlayın.

Eserin sözleri bir başkaldırışın, isyanın vurguları ile yazılmış, melodik yapıda ise 2 4'lük ritm kullanılmıştır. Ezgisel olarak da uşşak makamı tercih edilmiştir.

3. Newrozdur, newrozdur

Yine geldi bahar Gözlerim yari arar Çünkü bugün newrozdur Halayımız davamız içindir	**Newrozdur, newrozdur** **Newrozdur arkadaşım** **Newrozdur, newrozdur** **Newrozdur, biriciğim**
Newroz geldi hoş geldi Hoşuma gider, mutlu eder Yarimin elini tutup, Tutup davete gideyim	Newroz ateşini yüceltin Davanızı büyütün Özgürlüğümüz yakın olmuştur Ellerinize kına yakın

Yine bu eserin de sözleri bir bir mücadele davasından bahsetmektedir. Melodik yapıda ise 2 4'lük ritm kullanılmıştır. Ezgisel olarak da uşşak makamı tercih edilmiştir.

SONUÇ

Nevruz baharın gelmesini, tabiatın yeniden can bulmasını, tohumun ve tüm canlıların yeniden nefes almasını ifade eden bir bayramdır. Takvimde belirli gün ile işaretlenmiş olsa da tabiatın hissiyatını etkileyen önemli bir zaman dilimidir. Tüm canlılarda kayda değer değişikliklere sebep olduğu için bu gün önemsenmiş ve bir bahar bayramı olarak(en eski bayram) kutlanmıştır.

Dünya coğrafyasında Türk topluluklarının yaşadığı bölgelerde halen kutlanmakta olan bu bayram, bazılarında milli, bazılarında da hem dini hem de milli bayram olarak kutlanmaktadır. Ülkemizin de önemli bir bölümünde birlik beraberlik duyguları ile kutlanan bu etkinliğin seremonilerinde belirli ritüellerin yapılmasının yanı sırı(ateş yakma gibi) eğlencenin belirli bir bölümünü gerçekleştirmek için de müzik öğesi kullanılmaktadır. Amaç eğlenmek olduğu için, elbette hareketli müzikler tercih edilmektedir. Özellikle yurdumuzun eğlence törenlerinde kullanılan halaylar için uygun olan 2-4'lük ritmlerde yazılmış hareketli eserler eşliğinde oynanmaktadır.

Yurdun bir bölümünde birlik, beraberlik halayları çekilirken bir bölümünde de bölücü unsurlar ayrılık rüzgârları estirmektedirler. Bu güzel günü kendilerinde fırsata çevirebilmek ve provoke edebilmek adına ellerinden gelenleri yapmaktadırlar. Törenleri esnasında çaldıkları müziklerin sözlerinde, sözde hayal ülkelerinin ismi bolca geçmektedir. Yaptığımız çalışmada bir propogandaya dönüşmemesi adına o eserler örnek olarak verilmemiştir.

Bölücü unsurlar yine bu nevruz törenlerinde sözde bayrak dedikleri paçavralarını, terör örgütünün azılı ve aranan liderlerinin resimlerini sergileyerek nevruz törenlerini, içerisinden çıkılamayacak bir hale getirmekte, emniyet güçlerini meşgul etmekte ve bu bahar bayramını sabote etmektedirler.

İnternetten nevruzla ilgili yaptığınız bütün aramalarda, güneydoğuda özellikle Diyarbakır'daki nevruz törenlerinde meydana gelen olaylar çıkmaktadır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, nevruz bir Türk bayramıdır, bir dünya bayramına dönüşmelidir. Ülkemizde bölücü unsurların bu günü kullanmalarına izin vermemek adına bu törenlerde en başta yer alarak ülke birliğini sağlayacak tavırlar sergilemeliyiz. Nevruz törenlerindeki müzikleri de hep tabiatı, baharı, kardeşliği, birliği, beraberliği ve umudu yeşertenler arasından seçmeliyiz.

KAYNAKÇA

AYPAY, İ.(2005). "Klasik Türk Şiirinde Nevruzun İşlenişi", Sosyal Bilimler Dergisi Cilt VII, Sayı: 2, s. 1-12.

KARAMAN, R.(2008). "Anadolu'da Nevruz Kutlamaları", Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2008/1, c. 7, sayı: 13, ss. 129-145.

ŞENGÜL, Ş.(2008). "Türk Kültüründe Nevruz ve Anadolu'da Nevruz Kutlamaları", Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, Sayı:26, s.61-73.

http://www.forumgercek.com/turk-tarihi/41242-uc-rengin-anlami-sari-kirmizi-yesil-renkler-hukumranlik-renkleri.html).

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

MEVLANA MÜZESİ MÜDÜR YARDIMCISI MUSTAFA NECATİ ELGİN'İN OSMANLI TÜRKÇESİYLE YAZDIĞI MANZÛMELER

(POEMS INSCRIBED IN OTTOMAN TURKISH BY MUSTAFA NECATİ ELGİN, THE VICE MANAGER OF MEVLÂNA MUSEUM)

Sinan TAŞDELEN*
İbrahim KUNT**

ABSTRACT

Born in Kiğı, in 1907, Mustafa Necati Elgin, was both an important author and a researcher in literature who stayed long in charge as the vice manager of Melvâna Museum for years. Having lost his father in Sarıkamış and his elder brother in Dardanelle, he settled in Tokat with his family.

Having completed his education in Tokat, he started his career as a teacher in Niksar in 1929, and adopted the name "Elgin" as his surname resting on the Surname Law. He was intrigued by folklore in particular. He carried out a research concerning Erzurumlu Emrah, and besides, together with his teacher colleagues he issued the journal "Ülker" pertaining to Niksar Community Centers.

During the massive Erzincan earthquake of 1939, in the wake of which he was appointed to Konya, he was in service in Reşadiye. After his appointment, he started to his service in Dumlupınar Primary School just beside Mevlâna Museum.

Elgin, learning Arabic and Farsi from Turhallı Hacı Mustafa Efendi, also dealt with poetry and literature. He devoted himself to the mystic world of Rumi exerting all his capacity to this issue with his entire professional and scientific efforts until his death in 1940.

In his spare time, he served for Konya Turkish Centers and Konya Community Centers while publishing a great work, "İlhâmî Divan of 3rd Selim", which is unique in its field. Also, he has various articles regarding literature and history of Sufism alike. He was designated to Konya Mevlâna Museum for the service of Dargah between the dates of 1950 – 1972, until the day he got retired. He had great efforts not only in the classification and arrangement of the library in Mevlâna Museum, but also in the registration of tombstones and epigraphs in Hamuşan. He also had great impact on the incorporation of the precious works and inscriptions into the museum, which take place in Konya and its vicinity villages and districts. Some of his notes inscribed during his service as the vice manager are currently present. He passed away in İstanbul in 27th April 1977 and was buried in Zincirlikuyu Graveyard. No research has been implemented regarding his notes which are mostly on Mawlawiyah and literature.

This study aims to contribute to our literature in historical terms via singling out the poems inscribed in Ottoman Turkish from those of Arabic and Farsi ones.

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

GİRİŞ

Mustafa Necati Elgin, notlarını masa takvimi yapraklarının üzerine tutmuştur. Burada kullanılan takvim, 1963 yılı takvimidir. Takvimin bazı yaprakları koparılmıştır. Örneğin 1 Ocak Salı ile 14 Ocak Pazartesi arası notlar, takvim yaprakları arasında bulunmamaktadır. İlk sayfada Farsça bir beyit varken ikinci sayfada Osmanlı Türkçesiyle yazılmış bir beyit ve bir rubâî bulunmaktadır: Osmanlı Türkçesiyle yazılan ilk beyit şu şekildedir:

14 Ocak

Münkir-i âl-i abâya tîğdir her nutkumuz
Kâhir-i a'dâ-yı dîniz seyf-i Mevlânâ'yız

Bu beytin altında kimin yazdığıyla ilgili bir bilgi bulunmazken hemen altta bulunan Rubai'nin Keçeci-zâde İzzet tarafından yazıldığı belirtilmiştir. Rubai şöyledir:

Konya ceddim vatanıdır düşeyim şehrâha
Varayım bâb-ı hümâyundan ulu dergâha
Söyleyim hâcetimi anda şehinşâha
Şâh-ı evreng-i bekâ Hazret-i Mevlânâdır. Keçeci-zâde İzzet

15 Ocak tarihinde Farsça bir rubai yazılıyken 16 Ocak tarihli sayfada üç Türkçe beyit bulunmaktadır. Bu beyitler şu şekildedir:

Çille-i vahdeti Mansûr gibi çekmiş yoğidi
İsmi Hallâc idi âhir o da kırdı kirişi
Ali Haydar 1321
Çıkınca ehl-i fesâdın salâhla nâmı
Elinde bâde görürlerse âbdır derler
Zâifî
Görüp hâl-i perîşânım beyhûde ta'n etme
Bu emri bir de gel mülk-i dile sultân olandan sor. Nazif Dede 1209

20 Ocak tarihli yaprağın üstünde Farsça bir rubâî, altında ise o rubâînin Türkçeye manzum çevirisi yer almaktadır. Manzum çeviri şu şekildedir:

Su, ateş, toprak ve yel birleşti
Âdem bu dört cüzden meydana geldi
Fahri bu dördüncüsünün aşk…
Allah ve Muhammed ve Ali Mevlânâ
Hüseyin Fahreddin Dede Efendi
Kaddesenallâhu bi-esrârihi. Vefâtı 1329 hicrî Ramazânü'l-mübârek 21

3 Şubat tarihli sayfada şu beyit bulunmaktadır:

Her kim fukarâ kalbine dokuna
Dokuna sînesi Allah okuna
Sadra'zam Ferid Paşa
Sâbıkan Vâli-i Karaman

6 Şubat tarihli sayfada kim tarafından yazıldığı belirtilmeyen şu beyit bulunmaktadır:

Giremez kimse efendiyle kulun arasına
Hakkı bulamaz bâtılı terk etmeyen insan.

10 Şubat tarihli sayfada Remzi Dede'nin ölümüne düşülen tarih bulunmaktadır:

Yanıyor hasretle sîne-i hicrân-zedemiz
Gitti pîrimiz bu ilden yıkıldı meykedemiz
Bizlere kimler sunacak şimdi kevser-i Mevlânâ'yı
Hû diyerek gitti hemen cennete Remzi dedemiz. Hicrî 1362

15 Şubat tarihli sayfada yine yazanı belirtilmeyen bir rubâî bulunmaktadır:

Sen behâ-yı dînsin âlemlerin sultânısın
Rütbe-i irfânının her ehl-i dil hayrânıdır
Âsümandan doğarken nûr-ı Mevlânâ bize
Yükselen âfâka her ses bir gönül şükrânıdır.

16 Şubat tarihli yaprakta Ziya Paşa'nın şu meşhur beyti bulunmaktadır:

Ümmîd-i vefâ eyleme her şahs-ı degalde
Çok hacıların çıktı haçı zîr-i begalde

Ziya Paşa

19 Şubat tarihli yaprakta bulunan Rubai altında Derviş Ahmed el-Bosnevî el-Mevlevî yazmakla birlikte altında bir isim daha bulunmaktadır. Rubai şöyledir:

Sabâ gurbetteki gül yüzlü yârimden haber var mı
Anın hiç bûy-i zülf-i müşk-bârından eser var mı
Ne gördün bûy-i yâr âyînesinde doğrusun söyle
Benim gibi o servin pâyine yüzler sürer var mı

1008 Derviş Ahmed el-Bosnevi el-Mevlevi
Vâkıfı 1010 Derviş Mehmed Ali Sertarîk el-Mevlevî

21 Şubat tarihli yaprakta kim tarafından yazıldığı belirtilmemiş olmakla birlikte Nâilî-i Kadîm tarafından yazıldığı bilinen şu üç mısra bulunmaktadır:

Bana kötülük edenler daima iyilikle yâd olsun
Kusurum gözleyenler dembedem ömrü mezîd olsun
Yıkanlar hâtır-ı nâ-şâdımı (Yâ Rab) şâd olsun
[Benimçün nâ-murâd olsun diyenler ber-murâd olsun].

23 Şubat tarihli yaprakta ise şöyle bir beyit bulunmaktadır:

Bir güzeller şâhını şâh eyledim can mülküne
Hâk-pâyin vermezem yüz bin Süleyman mülküne

8 Mart tarihli yaprakta Cennet mekân Sultan Ahmed-i Sâlis Efendimiz Hazretlerinin hasbihalleridir, başlıklı bir dörtlük bulunmaktadır:

İftirâkınla efendim bende tâkat kalmadı
Yehpâre oldu bu dil aşkta muhabbet kalmadı
Şolkadar ağlattı ben bi-çareyi hükm-i kazâ
Giryeden hîç Hazret-i Ya'kûba nevbet kalmadı
El-abdü'l-fakîr Mehmet Es'ad el-Yesârî
Gafera'llâhu zünûbehû ve settera uyûbehû

14 Mart tarihli yaprakta, Mehmed Semâî Sultan Dîvânî tarafından yazıldığı belirtilen şu beyit bulunmaktadır:

Belâ dildendir ol dildâr elinden dâdımız yoktur
Gönüldendir şikâyet kimseden feryâdımız yoktur
Mehmed Semâî Sultan Dîvânî

15 Mart tarihli yaprakta ise şu beyit bulunmaktadır:

Dört yanım düşman ihâta eyler ise gam değil
Tâ ezelden böyledir pür-hâr olur etrâf-ı gül

Aynı sayfanın üzerine konulmuş küçük bir not kâğıdında ise şu iki beyit yazılmıştır:

Hiçe saydım cümle meb'ûsânı da a'yânı da
Bilmedim hicv eylemekten devri de devrânı da
Halil Nihad-Sihâm-ı ilhâm 1921
Sâatın çaldığı evkâtı değildir her gâh
Müddet-i ömrü geçip gittiğine eyler âh

16 Mart tarihli yaprakta, Fuad Gökbudak'a ait olduğu belirtilen şu beyit bulunmaktadır:

Kitaplarda bulunmaz ne gönül ne ızdırâb
Bir gönülden yapılır fakat yüz ciltlik kitâb

Fuad Gökbudak Merhum

24 Mart tarihli yaprakta şu güzel mısra yazılıdır:

Su uyur düşman uyur haste-i hicrân uyumaz.

25 Mart tarihli yaprakta şu iki beyit bulunmaktadır:

Dışın seccâde vü tesbîh ü destâr
İçin murdâr-ı can, belinde zünnâr
Kamuya doğru dersen doğrusun
Bulunmaz doğruluk sen eğri isen.

18 Nisan yaprağının üzerine kısmen yapıştırılmış bir kâğıtta Sultan İkinci Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle ilgili Ali Emiri'nin söylediği şu beyitler bulunmaktadır:

Sultan Abdülhamîd-i sânî'nin hal'i hakkında Ali Emiri efendinin söylediği tarih:

Şeh-i Cem mertebe Sultân-ı Hamîdin hayfâ
Ba'd ezin saltanatı mülk-i ferâğa düştü
Bir takım lutfuna küfrân eden erbâb-ı fesâd
Koştular her birisi sol ile sağa düştü
O hümâ himmeti hal' eylediler hâinler
Bülbülân sustu bugün zemzeme zâğa düştü
Eyledi gonce-i maksûdunu millet zâyi'
Bâğban gitti hazân sûreti bâğa düştü
Geliniz ağlayalım memleket elden gidiyor
Oldu târîh-i müessif (söz ayağa düştü) 1327

21 Nisan tarihli yaprakta, Sabâ şarkı başlığıyla şu dörtlük bulunmaktadır:

Sabâ Şarkı

Safâ-yı hâtırım oldur seni safâda görem
Bu ben belâkeş-i hicrânile belâda görem
Hemîşe hurrem u handân u şâdmân olasın
Hemîşe gonçe-i ikbâlini küşâde görem

24 Nisan tarihli yaprakta Yunus Emre şiirlerinden bir parça bulunmaktadır:

Sanmanız beni deliyim dost bahçesi bülbülüyüm
Mevlâ'nın kemter kuluyum kimsa bahâ vermez bana
Derviş Yunus nice diyem fânî cihânı terk edem
Yana yana Hakk'a gidem perde hicâb olmaz bana.

4 Mayıs tarihli yaprakta Necati Elgin'in mahlasını taşıyan bir beyit bulunmaktadır:

Hâkpây-i pîr-i Mevlânâ Necâtî-i hakîr
Kuhl-i çeşmimdir türâbı sen bana ol destgîr.

14 Mayıs tarihli yaprakta, Sultan 3. Murad'a hitâben bir arif kişinin yazdığı kıt'adır, diye not düşülen kıt'a şu şekildedir:

İmamın zulmü vardır hâss ü âma
Helâli kodu meyletti harâma
Yürü ey kahveci meyhâneci ol
Bu günden sonra biz de uyduk imâma

(Sultan Murâd-ı sâlise hitâben bir ârif kişinin yazdığı kıt'adır.)

17 Mayıs tarihli yaprakta şu iki beyit bulunmaktadır:

Ger günâhım kûh-i kâf olsa ne gamdır Yâ Celîl
Rahmetin bahrine nispet innehû şey'un kalîl.
Âyîne-i mefharet tal'at-ı isyânadır
Olmasa cürm ü günâh gaybdır afvullah.

18 Mayıs tarihli yaprakta Pertev Paşa'nın şu iki beyti bulunmaktadır:

Eylemeyim mi dilâ subha değin âh ü vâh

Eylemedim lâyık-ı afv olacak bir günâh
Münkeşif olması ezdâd iledir eşyânın
Şîve-i mefharete cürm ü günâhdır bâis
Pertev Paşa

19 Mayıs tarihli yaprakta şu beyit bulunmaktadır:

Behr-i takdîr olur mâil güzeller âşık-ı zâra
Tabîb olanlar elbette ederler mübtelâdan haz

1 Haziran tarihli yaprakta Günâhî Dede'nin şöyle bir kıt'ası bulunmaktadır:

Kana boyandık şehîd-i Kerbelâyîlerdeniz
Şâh-ı Hakkiçün Aliyyü'l-Murtazâyîlerdeniz
Şevk-i Mevlânâ ile Şemsü'l-hüdâyîlerdeniz
Ümmet-i Ahmedin olduk Mustafâyîlerdeniz.
Günâhî Dede Vefatı 942

7 Haziran tarihli yaprakta Mirlivâ Fâzıl el-Bosnevî'nin şu beyti yer almaktadır:

Cihâna Konya'dan rahşân olur envâr-ı Mevlânâ
Anın nesl-i münîri haşre dek arzın nücûmudur
Mirlivâ Fazıl el-Bosnevî dîvânından naklen

9 Haziran tarihli yaprakta önce İsra Sûresinden (17/84) "Herkes kendi yapısına uygun işler görür." mealindeki âyet kaydedilip daha sonra şu beyit yazılmıştır:

Sûretinden görünür sîreti hep eşyânın
Ne büyük hikmetleri var Hallâk-ı cihânın

14 Haziran tarihli yaprakta Yunus Emre'nin şöyle bir beyti bulunmaktadır:

Yûnus bir doğan idi kondu Tapduk eline
Avın şikâre geldi bu yuva kuşu değil
Yunus Emre

16 Haziran tarihli yaprakta şu beyit bulunmaktadır:

Ehl-i aşkın gecedir esrârını setr eyleyen
Yılda olsa bir gece kadri şeb-i yeldâ gibi

17 Haziran tarihli yaprakta, belirtilmese de Sâbit'e ait olduğu bilinen şu beyit bulunmaktadır:

Bu harâbatta sâbit olamam sultânım
Dîl-i vîrânımı yapsan da yıkılsam gitsem.

18 Haziran tarihli yaprakta Şeyh Galib Es'ad Dedenin şu beyitleri bulunmaktadır:

Yârin bize selâmı yok mu *Gam defterinin tamâmı yok mu*
Vuslat gibi bir merâmı yok mu *Ol pâdişehin peyâmı yok mu*
Hâl-i dilin intizâmı yok mu *İnsâfın o yerde nâmı yok mu*

Şeyh Gâlib Es'ad Dede

19 Haziran tarihli yaprakta Atâullah el-Mevlevî'nin yazdığı belirtilen şu beyit bulunmaktadır:

Ey dil bu yeter iki cihanda sana iz'ân
Hakk'ı bulamaz bâtılı terk etmeyen insan. Atâullah el-Mevlevî

20 Haziran tarihli yaprakta, yazarı belli olmayan şu beyit bulunmaktadır:

Bu leâlî nazm kim şâhânedir
Üç bin yediyüz otuz tanedir.

24-25 Haziran tarihli yapraklarda bulunan beyitler, 17-18 Mayıs tarihli yapraklarda bulunanlarla bir Farsça beyit hariç, aynıdır. Ayrıca 25 Haziran tarihli yaprakta, 14 Haziran tarihli yaprakta bulunan Yunus Emre'nin beyti tekrar edilmiştir.

26 Haziran tarihli yaprakta şu beyit bulunmaktadır:

Nazar-ı pâkile baksa vech-i hüsne
Yazılır defter-i âmâline yüz bin hasene

7 Temmuz tarihli yaprakta Kıt'a-i cedîde başlıklı şu kıt'a bulunmaktadır:

Halka-i bâb-ı cenâb-ı pîre rabt-ı kalb edip
İstifâze eyle ey dil bahr-i bî-pâyândan
Vâkıf-ı esrâr-ı vahdet olmak istersen eğer
Bir yudum su iç a zâhid çeşme-i irfândan

Diğer bir 30 Haziran tarihli yaprakta Şeyh Gâlib'in Hüsn-i Aşk adlı eserinden şu beyitler bulunmaktadır:

Hüsn-i Aşk Şeyh Gâlib Es'ad Dede Hazretleri Dîvânı
Hoş geldin âyâ berîd-i cân
Tahsîn et bana bir nüvîd-i cânân
Cân ola fedâ-yı îd-i cânân
Bî-sûd ola mı ümmîd-i cânân
Yârin bize bir selâmı yok mu

Diğer 7 Temmuz tarihli yaprakta Şeyh Galib'in diğer bir manzûmesi bulunmaktadır:

Mazhar-ı aşk-ı Hudâ Hazret-i Mevlânâdır
Menba-i sıdk u safâ Hazret-i Mevlânâdır
Serteser hükm eden iklîm-i fenâ fillâha
Şâh-ı evreng-i bekâ Hazret-i Mevlânâdır
Nür-ı irfâna dil-i pâki sipihr-i bâlâ
Maşrık-ı şems-i hüdâ Hazret-i Mevlânâdır
Vâris-i ekmel-i sultan-ı rusül şâh-ı kerem
Hâtem-i tavr-ı sehâ Hazret-i Mevlânâdır
Şeref-i zât ile ma'şûk-ı gürûh-ı ervâh
Gevher-i bahr-i vefâ Hazret-i Mevlânâdır
Vâris-i ekmel-i Sultân-ı rusul şâh-ı kerem
Hâtem-i tavr-ı sehâ Hazret-i Mevlânâdır. Gâlib Es'ad Dede Hazretleri

18 Temmuz tarihli yaprakta Yavuz Sultan Selim'in şu beyti bulunmaktadır:

Pâdişâh-ı âlem olmak bir kuru kavga imiş
Bir velîye bende olmak cümleden evlâ imiş. Yavuz Sultan Selim

20 ve 21 Temmuz tarihli sayfalarda Nâbî'nin Mescid-i Nebevî için kaleme aldığı bilinen şu beyitler bulunmaktadır:

Sakın terk-i edebten kûy-ı Mahbûb-i Hudâ'dır bu
Nazargâh-ı İlâhîdir, Makâm-ı Mustafâ'dır bu
Felekde mâh-ı nev Babüsselâm'ın sine-çâkıdır
Bunun kandili Cevza matla-ı nûr-ı ziyâdır bu
Habîb-i Kibriyâ'nın hâbgâhıdır fazîlette
Tefevvuk kerde-i Arş-ı Cenâb-ı Kibriyâdır bu.
Bu hâkin pertevinden oldu deycûr-i adem zâil
Amâdan açdı mevcûdât-ı çeşmin tûtiyâdır bu.
Mürâât-ı edep şartıyla gir Nâbî bu dergâha
Metâf-ı Kudsiyandır cilvegâh-ı enbiyâdır bu

22 ve 23 Temmuz tarihli sayfalarda Yunus Emre'nin şu şiiri bulunmaktadır:

Derviş olan kişiler, deli olağan olur,
Deli olan kişiye eller güleğen olur.
Sakın kardaş sen ona bu delidir dimegil
Eğer gülersen ona, başa geleğen olur.
Dost bağına girsem der güllerinden dersem der
Gül devşiren âşığa diken eğleğen olur

Kırma gül diğenü satma diken döğenü
Cefâsına doymayan yolda kalağan olur
Ne yatsa uyku gelir ne otursa rahat olur
Hasta sanırsın anı, benzi solağan olur
Ar yolunda kalmayan gavvâs olur dembedem
Gavvâs olan âşıklar bahre dalağan olur
Ey Yûnus âşık isen gel bu bahre dala gör
Bahre dalan âşıklar gevher bulağan olur

12 Ağustos tarihli yaprakta yazan ilk beyit, 15 Mart tarihli yaprakta da bulunmaktaydı:

Sâatın çaldığı evkâtı değildir her gâh
Müddet-i ömrü geçip gittiğine eyler âh

Diğer beyit ise şöyledir:

Bir kerre dokunun teline sâz-ı derûnun
Bin türlü nevâzişle düzelmez bozulunca.

23 Eylül tarihli yaprakta Ziya Paşa'nın şu meşhur beyti bulunmaktadır:

Ya bister-i kem-hâda ya vîrânede can ver
Çün bây u gedâ hâke berâber girecektir. Ziyâ Paşa

23 Eylül tarihli yaprakta, şu şekilde bir beyit ve bir mısra yazılıdır:

Zemzem ile mi güllâb ile midir bilmediler
Neyle gusl eylediler Hazreti Mevlânâ'yı
Dâr-ı dünyâ Kerbelâ'dır her Hüseyin meşrebe. Kânî 1206 hicri

22 Ocak ve 23 Eylül tarihli yapraklar yanyana gelmiştir. 22 Ocak tarihli olanda şu manzûme bulunmaktadır:

Meyl eyleme yâd ellere Mevlâ'yı seversen
Fâş etme seni dillere Mevlâ'yı seversen
Sen şâh-ı cihansın kerem et germ hevâyı
Nâ-mahreme arz eyleme o mâh likâyı
Değdirme siyah zülfüne o bâd-ı hevâyı

2 Ocak ve 18 Aralık tarihli yaprakla yan yana gelmiştir. 2 Ocak tarihli yaprakta Yunus Emre'nin 14 Haziran tarihli yaprakta da yazılmış olan şu beyti bulunmaktadır:

Yûnus bir doğan idi kondu Tapduk eline
Avın şikâre geldi bu yuva kuşu değil

Son yaprağın arkasında, Mustafa Necati Elgin tarafından yazıldığı çok belli olan bir tarih düşürme manzumesi bulunmaktadır. Bu manzûmenin, hastalıktan iyileşen bir neyzen için yazıldığı anlaşılmaktadır. Manzûme şu şekildedir:

Esîr-i dürr olmuştu şimdi hâdim-i dermân
Derîğâ ki ney hâmûş eyledi redd-i yârân
Maksûdu abd-i ahkar söyle şifâ târîhin
Dedi hey hey sustu dil hanıma geçti fermân. 1296
Neyle eylerdi âvâz-ı niyâzı âh el-amân
Eczâ-hâne-i Lokmân buldu derdine dermân
Mefkûdu abd-i kemter söyler şifâ târîhin
Hey dedi hey sustu dil hanıma geçti fermân. 1296

SONUÇ

Bu araştırmayla, uzun bir dönem Mevlânâ Müzesinde Müdür Yardımcılığı görevinde bulunan Mustafa Necati Elgin'in bazı manzûmeleri ortaya çıkarılmış, kendisinin tarih düşürme manzûmesi yazabilecek kadar usta bir şair olduğu belirlenmiştir.

Gençlik yıllarını öğretmen olarak geçiren Mustafa Necati Elgin, yüksek bir edebî istidada sahip olmakla Osmanlı Devletindeki eğitim ve kültür seviyesi hakkında bize yol göstermekte, Arapça ve Farsça öğrenen bir insanın şiir kabiliyetiyle birlikte kültürel açıdan önemli noktalara gelebileceğini ispatlamaktadır.

KAYNAKÇA

Uz, Mehmet Ali, “Elgin, Mustafa Necati”, Konya Ansiklopedisi, III, 175-176.

PİYANO TEKNİKLERİNİN GELİŞMESİNDE CZERNY ETÜTLERİNİN ROLÜ

(DEVELOPMENT OF PIANO TECHNIQUES THE ROLE OF CZERNY ETUTS)

Mehriban AĞAYEVA*

ABSTRACT

The work done up to the day and all the pedagogical practices that have been gained in this area have brought to the attention that the techniques used during the training of the piano students should be handled in a systematic diagram and training should be given in this direction. The word "playing with a good technique" is frequently used among musicians, and it brings with it a number of well-known mistakes. When musicians say "playing with a good technique," they are misunderstood by perceiving this concept as "playing fast". This concept, however, Arpeggios, chords, binary notes, octaves, legato-staccato techniques, dynamic nuances, etc. Has many piano solo exhibitions. Many different studies are used in music methods for the development of all these technics we talk about, and in general, all piano schools prefer Czerny studies composed of 100 opus etudes and composed for all piano techniques. In this study, Czerny surveys were analyzed and different techniques in the content of these surveys were examined.

Keywords: Survey, Piano, Method, Technique, Education

GİRİŞ

Bildiğimiz üzere; piyano eğitiminin ilk basamakları, piyanist adayının müzikal hayatına etki etmesi açısından en önemli süreçtir. Günümüze kadar elde edilen veriler ve pedagojik deneyimler, piyano eğitiminin ilk derslerinden itibaren öğrencinin teknik alanda sistematik bir şekilde geliştirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Teknik alan, içerisinde gamları, arpejleri, ikili notaları, akorları, oktavları, legato ve staccato'nun farklı versiyonlarını, dinamik nüansları içerir. Bütün bu teknik ögeler, aynı zamanda sanatsal vizyonla beraber hareket etmelidir.

Küçük hacimli enstrümantal bir eser olan, genelde herhangi bir aplikatür veya özel teknik üzerine çalışmak için bestelenen "etüt", Fransızcada "çalışma" anlamına gelmektedir. Etütler, her ne kadar çalışmak için bestelenmiş olsa da bazı durumlarda bu işlevinin sınırlarını aşarak zengin içerikli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de ve Dünyanın hemen hemen her köşesinde piyano eğitimi veren kurumlar, öğrencilerinin teknik anlamda gelişimini sağlamak için K. Czerny etütlerini kullanmaktadırlar. Günümüzde bilinen tüm piyanistler K.Czerny etütleri çalarak kendilerini geliştirmişlerdir. Bunun sebebini K. Czerny'nin bilinen tüm teknikler ve aplikatür çeşitleri için etüt bestelemiş olması, bu etütleri bestelerken kendi öğrencilerinde gördüğü her problemin çözülmesini amaçlaması olarak tanımlayabiliriz. K. Czerny, etütlerini her türlü gam ve arpejlerin, mordantların, çarpmaların, süsleme tekniklerinin, aynı zamanda akor, oktav ve tekrarlama tekniklerinin yer aldığı çok zengin bir miras olarak piyanistlere bırakmıştır.

Czerny'nin bestelediği etütlerde, aynı zamanda iki elin atlayışlarını hazırlayan, müzikal multielement içeren faktür görülmekte, bazı etütlerde ise

* Öğr. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği A.B.D, Ağrı.

tremolo veya poliritmik becerinin gelişmesi için yazılmış partisyonlar dikkat çekmektedir. Genelde bestelediği etütlerde (sol el için özel olarak bestelenmemişse), sol elin eşliğe uygun ve rahat bir şekilde yazılmış olduğu görülür. Eşlik eden el, kendi kendine bir sinyal aracı olarak kabul edilir. İcracıya, eser içerisinde yeni bir faktürün gelişini haber vermek veya değişen ritim figürünün anlatılması gibi görevleri vardır. K. Czerny, piyanistik beceriler sistemi gamlar, pasaj figürleri, kırık veya çapraz basamaklar şeklindeki üçlemeler, her türlü arpej formları ve tril tekniklerinden oluşmaktadır. Bu sistemde Czerny, piyanistler için temel teknik olan düz tekniği ön planda tutmuştur.

Tekniğin kalitesinin en temel ögesi, tartışılmaz bir şekilde ritmik netliktir. Çünkü doğru ve eşit ritmik vuruş hissiyatı, parmaklar arasında meydana gelen eşit ritimli paslaşmalarla doğrudan ilgilidir. K. Czerny etütleri, eser içerisinde el hareketlerinin boyutluluğuna ve icradaki zamansal hareketliliğin koordinesine yardım etmekte, yani bir piyanistte olması gereken tüm ritimsel becerileri geliştirmektedir. Doğru, serbest ve koordineli el hareketlerinin temeli ise rahat ve sıkılmamış bir vücudun, ellerin ve ayakların pozisyonudur. Teknik üzerinde çalışmanın esas gerekliliği, hareket tasarrufundan kaynaklanmaktadır. Bilindiği üzere fazladan ve gereksiz yapılan her hareket, icrada derbederlik getirir. Bu hususun gerekliliğine dayanarak, aşağıdaki dört hareket seçeneğini sunmak mümkündür;

*Parmakların hareketliliği (her zaman).
*Dirsek serbest olacak şekilde, bileklerin hareketliliği (küçük akorlar ve oktavlar için).
*Omuzlar rahat bir pozisyonda olacak şekilde dirseklerin hareketliliği (akor atlamaları için).
*Omuzların hareketliliği (akorlar için).

Eğitimci, öğrencilerine kasları çalıştırmak için egzersizler vermeli, fakat hangi kas grubunu hangi pozisyonda çalıştırması gerektiğini öğrencisine aktarmalıdır. Zira bu egzersiz çalışmasının en önemli noktası budur. Örneğin; büyük kasları kullanmadan avuçta bulunan küçük kasları çalıştırmak veya elin ağırlığını dengeli kullanmak vb. gibi tuşenin doğru seslenmesi için gerekli olan tüm ögeleri öğrencisine öğretmelidir.

Eğitimciler, öğrencilere teknik deneyimler kazandırmak için etütleri belirli bir sıralamada vermelidir. Bu sıralamanın doğru bir şekilde yapılabilmesi için piyano faktürünün geniş ve farklı teknikleri üzerinde çalışılmalı, fakat emosyonel ifade anlamında kayıp yaşamamaya özen gösterilmelidir. Her öğrencinin başarı ve kabiliyet seviyeleri farklı olacağından, onlara farklı yaklaşımlar ve farklı yöntemlerle eğitim vermek gerekmektedir. K. Czerny etütleri bahsettiğimiz üzere en düşük seviyeden (op. 261,821 599, 139) başlayarak, en yüksek seviyeye kadar (op.740, 756, 553) uzanan çok geniş bir teknik yelpazede biz eğitimcilere rehberlik etmektedir.

Piyano eğitimine yeni başlayan öğrenciler için, K. Czerny'nin Sol Majör op.599 etüdü 'nün öğrenciler üzerinde uygulanması esnasında deşifresi ve analizi yapıldığında; melodik dizide ve armonik destekli küçük arpejlerde teknik sorunlara rastlanmıştır. Bu tekniklerin, özellikle fiziksel anlamda el yapısı küçük olan öğrenciler için zorluklara yol açtığı, özellikle akorlarda ve notaların tam olarak tınlamasında öğrencilerin daha fazla çaba sarf etmeleri gerektiği ortaya çıkmıştır.

Bu problemi gidermek için, akorlarda kullanılan parmak numaraları ve el pozisyonunu eğitmen tarafından ayarlanarak öğrenciler yerinden kaldırılmalıdır. Bu sayede öğrencilerin parmaklar arası güç seviyesinin kontrol altında tutulması, omuzların gereksiz şekilde kaldırılmaması, elin sıkılmaması ve akorun dirsekle, havada yuvarlanarak rahat bir şekilde bitirilmesi sağlanmış olacaktır. Bu problem için kullanılabilir başka bir egzersiz de, üç sesin üçünün de aynı zamanda tınlamasını duymak ve dinlemek şeklinde yapılabilir. Öğrenci önce bas sesi, sonra ortadaki sesi, daha sonra ise en üstteki sesi ayrı ayrı basarak tını sönene kadar dinlemelidir. Bu etütte cümleler iki el arasında bölünmüştür ve ellerin koordinasyonunu sağlamak için uygulanır. Yalnız, cümle üzerinde çalışırken legatolardan sonra staccatolara geçerken parmaklara çok dikkat edilmeli, önce ***P*** nüansıyla sonra ***f*** ile çalışılmalıdır.

Arpejler üzerinde yapılan çalışmalar esnasında, inişli ve çıkışlı hareketlerde, dirseklerin değil bileklerin hareketlerine dikkat edilmelidir. Bunula beraber melodiyi uzun tınlayan notlara kadar getirmek de ayrı bir önem taşımaktadır. Op. 599 etüdüne baktığımızda ikinci ölçüdeki arpejin dördüncü parmakta fa# sesine denk geldiğini görürüz. Dördüncü parmaktaki sıkıntıların giderilmesi için 2. parmak re sesini tutarken 4. parmak ile fa# sesi tekrarlatılmalı bundan sonra 5. parmak la sesini tutarken yine 4.parmak ile fa# sesi tekrarlatılmalıdır.

Arpej çalımı esnasında dirseğin gereksiz hareketini önlemek, birinci parmağın diğerlerini destekleme gücüne bağlıdır. Bu destekleme yeteneğinin geliştirilmesi için öncelikle onaltılık notalar üzerinde çalışılmalıdır. Önce yavaş bir metronomda güçlü hecelere vuruş yapılmalı, sonra da farklı tuşelerle staccato, non legato gibi egzersizler yapılmalıdır. Burada önemli olan, el hareketlerinin esnek olması ve çalışmalar esnasında yüksek metronomlara yavaş yavaş geçilmesidir. Aksi taktirde ellerde kasılmanın oluşması ve piyanistin geleceği için tehlike oluşması muhtemeldir. Yanlış pozisyon kullanımı, klavye üzerinde titreyen ellerden tespit edilebilir. Eğitmen bu şekilde bir titreme gördüğünde hemen tempoyu azaltmalı ve farklı tuşelerde ***P*** nüansıyla çalışmaya devam etmelidir.

Başka bir etüt örneği olan Op. 299 33 nolu etütte; sağ elde ince sekstoller, sol elde ise ölçünün birinci ve üçüncü hecelerine düzenli vuruşlu bir eşlik yer almaktadır. Bu etütte, öğrenciler için iki elde farklı tuşe kullanmak gerekmekte ve on altı ölçüde bulunan sekstolleri üst üste aynı seviyede çalmak, öğrencileri fazlasıyla zorlamaktadır. Bu problemin giderilmesi için aşağıda belirtilen egzersizlerin uygulanması doğru olacaktır.

1.Sekstoller arasında bulunan üçüncü sesi sekizlik olarak kabul etmek ve tutmak.
2.Staccato nüansıyla çalmak (parmakların mukavemeti açısından doğru olacaktır).
3.Etüdü duoller şeklinde çalmak.
4.Vurguları ikinci veya beşinci notaya taşımak vb.

SONUÇ

Czerny etütlerinin koyduğu hedefler; teknik temelleri geliştirmeyi, öğrenciye hız kazandırmayı, oktav ve akor tekniklerini geliştirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, Czerny etütlerinin sıralı bir biçimde piyano öğretim aşamasının her alanına hitap ediyor olması, bu etütleri her seviyedeki öğrenci ve bu öğrencilerin eğitmenleri için vazgeçilmez bir kaynak haline getirmiştir.

KAYNAKÇA

Müzik icracının profesyonel evrimi. Kiyev, (Loşkov Y., 2008).
Piyano icranın tarihi. Ternopol, (Kaşkadamova N., 2006).
Schule des Virtuosen. Ecole du Virtuose: Nota C. Czerny – Leipzig, (Czerny C.,1891).
Schule des Virtuosen. Ecole du Virtuose op.299: Nota, Moskova, (Czerny C., 1963).
Schule des Virtuosen. Ecole du Virtuose op.599: Nota, Moskova,
(Czerny C., 1959).
Teknik üzerinde çalışma. S.-Petesburg, (Savşinski S., 1968).

TROMPET EĞİTİMİNDE J.B.ARBAN ve A.VİZZUTTİ METOTLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

(COMPARISON OF J.B. ARBAN AND A. VIZZUTTI METHODS IN TROMPET EDUCATION)

Memmedali MEMMEDALİYEV*

ABSTRACT

Trumpet training, diaphragm, ambouchure (lips and tongue position), finger positions, correct grip etc. in terms of structure and content. Many technical puzzles need to coexist. All of these techniques in this training process; Should be applied without negligence, followed by and in sequence. Otherwise, the student's musical development process will be affected negatively and the student will be stuck in a certain developmental stage. Trainers benefit from a variety of methods to help them overcome these developmental processes in the most healthy way. At the beginning of these methods which the trainers use as guides are the trumpet methods of J.BARBAN and A.VIZZUTTI. In this study, J.B.ARBAN and A.VİZZUTTİ methods of trumpet techniques are examined in terms of technique and scope and explained in the conclusion section.

Keywords: Trumpet, Method, Education, Technique, Etude

1. TROMPETİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1.Trompetin tanımı: Tarihte bilinen ilk trompetin, M.Ö 2000 yılında Mısırlılar tarafından yapıldığı sanılmaktadır. Yalnızca iki ses çıkarabilen bu ilk trompet, askeri ve dinsel amaçlarla kullanılmıştır. Eski Yunan'da ve Roma'da ise, askeri amaçlara ek olarak, bir çeşit haberleşme aracı işlevi görmüştür. Müzik aleti olarak ortaya çıkması ise orta çağda olmuştur. İlk trompetlerin boylarının 60 cm civarında olduğu belirlenmiştir. Orta Çağda daha gösterişli görünmesi için uzunluğu 2 metreyi aşan trompetler yapılmışsa da çalgı, 16. yüzyılın ilk yarısında ise günümüzdeki boyutunu ve kıvrımlı biçimini almıştır. Çağdaş trompet geleneksel trompetin boru yapısını korumuştur. Trompetler üç şekilde karşımıza çıkmaktadır.

1.1.1. Tuşlu Trompet

1766-1822 yılları arasında trompet virtüözü ve aynı zamanda tuşlu trompetin mucidi olarak tarihe geçen kişi Anton Weidinger olmuştur (Akyol,2014.S.31). Bu dönemde düz trompetler trompet icracılarını artık tatmin edememiş ve kromatik seslere ihtiyaç duyulmuştur. Zaman içinde bu ihtiyacın artması tuşlu trompetin geliştirilmesini gerekli kılmıştır.

1.1.2. Kulisli İngiliz Trompeti (1790-1885)

Kulisli trompetin ilk icatçısı Woodham olarak bilinmektedir (Akyol,2014,S.32). 19.yy da icat edilen bu trompette kromatik seslere olan ihtiyacın

* Öğr. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği A.B.D, Ağrı.

artması ve düz trompetin bu ihtiyacı karşılayacak nitelikte olmaması sonucu geliştirilmiştir. Birçok ülke bu dönemde pistonlu trompete geçmiş olmasına rağmen İngiltere 19.yy sonlarına doğru kulisli trompeti kullanmıştır. Kulisli trompet genellikle yarım ve tam ses geçişlerini sağlamak amacıyla kullanılmış Solo bir çalgı olmaktan çok orkestralarda görev almıştır (Akyol,2014,S.32).

1.1.3.Pistonlu Trompet

Trompetin tarihsel gelişim sürecine bakıldığı zaman çok önemli iki olay karşılaşılmaktadır. Bunlardan birincisi 1600'lü yıllarda trompetin Klasik Batı Müziğine kabul edilmesi, ikincisi ise 1826 da Bluhmel ve Stölzel adlı iki Alman tarafında gerçekleştirilen pistonun icadı olmuştur. Pistonun icadı ise trompetin seslerinde kromatik aralıkların kullanılma ihtiyacının artması ile birlikte başlamıştır. Daha önceki trompet sistemlerinde (kulisli, tuşlu) kromatik seslerin elde edilebilmesi için kalağın el ile açılıp kapatılması bu sistemlerin olumsuz yönü iken, pistonun icadı bu olumsuz durumu ortadan kaldırmış ve kromatik sistemlerin olumlu yönlerini tek bir yerde toplamıştır.19.yy'ın ikinci yarısında hem doğal trompetler hem de pistonlu trompetler orkestradaki yerlerini almışlardır (Akyol,2014,S.33).

2.TROMPET İCRA METOTLARI

2.1 Joseph Jean Baptiste Arban

Joseph Jean Baptiste Arban (1825 -1889), kornetist, şef, besteci, pedagog ve kornetin ilk tanınmış virtüözüdür. Çocukluk yıllarından itibaren bir askeri bando aşığı olarak bilinen Arban, başlangıç seviyesindeki müzik eğitimini aldıktan sonra kornet icra etmeye başlamış ve ardından 1857 yılında Paris Konservatuarına kabul edilmiştir. Konservatuar eğitimi sırasında hocaları Arban'ın teori ve kompozisyon dehası olduğu fark etmişlerdir. Arban'ın kornet için birçok teori ve kompozisyon düzenlemeleri bulunmaktadır. Ağızlıklı bakır enstrümanlarda imkânsız olarak kabul edilen ikili ve üçlü staccato'yu kornette ilk olarak icra eden müzisyen olarak bilinen Arban, katıldığı konserlerde ve yarışmalarda kornet enstrümanının geniş yelpazesini ve tınısal derinliğini tüm insanlara ispatlayarak bu enstrümanın tanınması ve sevilmesinde payı tartışılmaz derecede büyük olan icracıdır.

1869 yılı itibariyle Paris Konservatuarında eğitmenlik yapmaya başlayan Arban, kornet için yazılmış olan metot, etüt ve literatürde büyük bir boşluk fark ederek öğrencileri için etüt ve egzersizleri kendisi yazmaya başlamıştır. Takip eden yıllarda Arban'ın parça parça yazmış olduğu etütlerinin bir araya gelerek Paris'te bir kitap olarak yayımlanmasının ardından bu kitap, Fransa'nın önde gelen müzik adamları (Mayerber, Ober, Toma, Doverne) tarafından büyük takdir toplamış ve Paris Konservatuarı'nda "inci" olarak adlandırılmaya başlanmıştır.

Söylentilere göre, Fransa'nın önde gelen müzik adamları Arban'ın bu kitabına istinaden; *"Bu kitabı yazan insanın bilgi eşiği ve ifade gücü o kadar yüksek ki, kitabı elinde bulunduran ve orada yazanları harfi harfine yerine getiren kimse, dünyanın en iyi kornetisti olmaya adaydır."* demişlerdir.

2.1.2 Arban Metodu
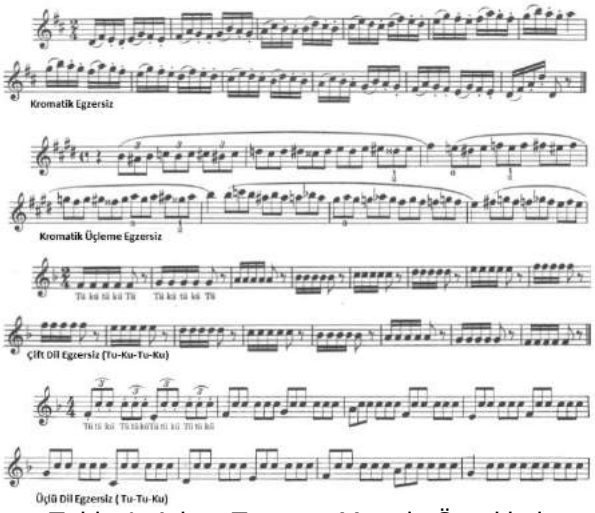
1859 yılı itibariyle Paris Konservatuarında eğitmenlik yapmaya başlayan Arban, kornet için yazılmış olan metot, etüt ve literatürde büyük bir boşluk fark ederek öğrencileri için etüt ve egzersizleri kendisi yazmaya başlamıştır. Takip eden

yıllarda Arban'ın parça parça yazmış olduğu etütlerinin bir araya gelerek Paris'te bir kitap olarak yayımlanmasının ardından bu kitap, Fransa'nın önde gelen müzik adamları (Mayerber, Ober, Toma, Doverne) tarafından büyük takdir toplamış ve Paris Konservatuarı'nda "inci" olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Söylentilere göre, Fransa'nın önde gelen müzik adamları Arban'ın bu kitabına istinaden; *"Bu kitabı yazan insanın bilgi eşiği ve ifade gücü o kadar yüksek ki, kitabı elinde bulunduran ve orada yazanları harfi harfine yerine getiren kimse, dünyanın en iyi kornetisti olmaya adaydır."* demişlerdir.

Metot; aplikatür şeması, ambouchure (dudak ve dil pozisyonu), enstrüman diyapozonu, kron kullanımı, çalgı duruş ve tutuş pozisyonları, bakım onarım bilgileri, temel nota bilgisi, aralık bilgisi, ritim bilgisi, min.-maj. gamlar, anarmonik ve kromatik gamlar, gruppettolar, triller, mordentler, portamentolar, intervalikler, min.-maj. akorlar, dominantsept akorlar, kadanslar, oktavlar, desima çalışmaları, ikili-üçlü staccato çalışmaları, legato çalışmaları, üfleme ve dil teknikleri, 14 ezgisel etüt ve 18 adet solo eserden oluşmaktadır.

Başlangıç düzeyinde; tutuş, pozisyon, temel nota bilgisi vb. teknik ögeler yoğun bir şekilde öğrenciye sunulurken, en üst düzey olan müziksel yorumlamada, teknik çalışmalar yavaş yavaş sona ermekte ve öğrenciden profesyonel icra beklenmektedir. Metotta bulunan dil teknikleri uygulamaları, aralık bilgisi, ritim bilgisi vb. ögeler bu metoda çok geniş bir yelpaze sağlamış ve başka bakır üflemeli enstrümanların da bu metottan faydalanmasını olanaklı hale getirmiştir.

Arban metodundan çeşitli örnekler aşağıdaki tabloda verilmiştir.



Tablo 1. Arban Trompet Metodu Örnekleri

2.3. Allen Wizzutti
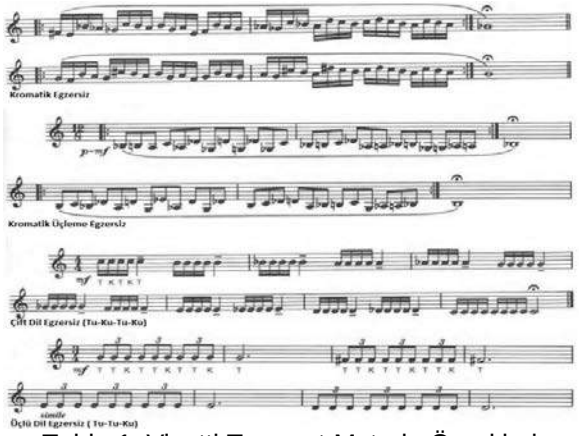
Missoula, Montana'da doğup büyüyen Vizzutti, trompetle küçük bir müzik dükkânı olan babası Lido Vizzutti sayesinde tanışmıştır. Henüz 16 yaşındayken Interlochen, Michigan'daki Dünya Gençlik Senfoni Orkestrasında ilk başkan ödülüne layık görülen Vizutti, eğitimini New York'taki Rochester Eastman Müzik Okulu'nda tamamlamıştır.

Allen Vizzutti, Chicka Corea, Doca Severinsen, The NBC Tonight Show Band, TheAirmen of the Note, The Army Blues, Chuck Mangione, Woody Herman, Bill Watrous ve Japonya'nın NHK Senfoni Orkestrası olmak üzere 60 ülkede performans göstermiştir. Tokyo, Almanya, St. Louis, Syracuse, Honolulu, Milwaukee ve Phoenix'de senfoni orkestraları ile konuk solist olarak performans sergilemiştir. Vizzutti, Washington Üniversitesi, Kansas Eyalet Üniversitesi, West Texas Eyalet Üniversitesi, Güney Carolina Üniversitesi, Skidmore Jazz Enstitüsü ve Bremen, Almanya'daki Trompet Akademisinde ders vermiştir.

2.3.1 Allen Vizzutti Trompet Metodu

Vizutti'nin trompet metodu içerisinde; tını egzersizleri, dudak egzersizleri, kromatik min.-maj. gamlar, parmak egzersizleri, teknik etütler, çift dil tekniği, üçlü dil tekniği, oktav egzersizleri bulunmaktadır.

Vizutti metodundan çeşitli örnekler aşağıdaki tabloda verilmiştir (bkz. Tablo 2.).



Tablo 1. Vizutti Trompet Metodu Örnekleri

SONUÇ

Arban ve Vizutti trompet metotları incelendiğinde; her iki metodun da trompetçiler için birer başucu kitabı niteliğinde olduğu fakat Arban metodunun içeriğindeki tüm temel kavramlar ve teknik ögelerin seviyesi açısından, enstrümanla yeni tanışan öğrenciler için daha uygun bir rehber olduğu ve içeriğinde öğrencileri sıfırdan başlayarak bir trompet icracısı olana kadar yönlendirecek nitelikte eserler barındırdığı tespit edilmiştir. Vizutti metodunun ise içerisinde barındırdığı eserlerin ve egzersizlerin teknik seviyesi açısından, belirli bir eğitim almış trompet öğrencilerinin faydalanabileceği geliştirici bir metot olduğu söylenebilir. Bu sebeplerden ötürü eğitim kurumları ve eğitmenlere, başlangıç seviyesindeki öğrenciler için Arban metodu, orta ve ileri seviye öğrencilere ise Arban metoduyla paralel olarak Vizutti metodunu kullanarak eğitim vermelerini tavsiye etmek daha doğru olacaktır.

KAYNAKÇA

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Üflemeli Ve Vurmalı Çalgılar Trompet Programı (AKYOL. U. 2014).

7. OTURUM (7. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Birsen ÇİLEROĞLU

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

BOLU İLİ SEBEN İLÇESİ KIZIK KİLİMLERİNİN TEKNİK, RENK, MOTİF VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ

(TECHNICAL, COLOR, MOTIVE AND COMPOSITION FEATURES OF THE KIZIK KILIMS IN BOLU SEBEN DISTRICT)

Zeynep BALKANAL*

ABSTRACT

Located in the Western Black Sea Region, Kızık is a village of Seben town in the city of Bolu. It was founded in forestry and quite mountainous area, 8 kilometres in the west of Taşlıyayla from the Bolu-Seben highway. Having a longstanding past, Kızık village occupied a very significant place in the field of weaving up to thirty years ago. Weaving was very widespread in those days as their way of life was tent life. Weaving was of great importance in nomad Kızıks, who were yoruks, due to the importance of husbandry. In particular, various saddle bags, clothing and kilims were woven out of the wool of small cattle. A kilim produced from the wool of sheep and goat raised in Kızık village, Seben and its neighbourhood is in the shape of a diamond and it is peculiar only to this area.

No weaver weaving these tapestry live today. The rarest kilims were then evaluated in very special places after being settled, and touched as an important element of the girl dowries. It was also used as a furnishing room for guest rooms, a tradition that has come from the past. All the colors of the nature are used, the Kızık kilims have characteristic of the region with its composition and motifs. The purpose of this article is to introduce the material, technique, motif, color and pattern characteristics of the kilim weaving samples that can be reached in our region.

GİRİŞ

Kızık ismi oğuz boylarından Bozoklar kolunun Yıldızhan Oğulları soyundan gelen Türklere verilen addır. Kızık 24 Oğuz boyundan birinin adıdır ve Türkiye'de 32 adet Kızık köyü bulunmaktadır. Seben'in büyük köylerinden biri olan Kızık ise yüzyıllar önce Nallıhan ilçesinin Ayman Köyü yakınlarındaki Kümbet Kırı veya Kızıkyurdu denilen yerden gelmişlerdir. 1402 yılında yapılan Ankara savaşından sonraki bozgun sonucu eski arazilerini bırakan Kızıklılar şimdiki ormanlık araziye yerleşmişlerdir. Kızıklıların bir kolu da ayrılarak Bolu İli Kıbrısçık İlçesinin Kızık Köyünü meydana getirmiştir. Köyün ekonomisi nakliyecilik, hayvancılık ve orman işçiliğine dayanmaktadır. Son zamanlarda köy ekonomisini etkileyen bir faaliyette et ve yumurta tavukçuluğudur. El sanatı olarak yöre tezgâhlarında dokunan Kızık kilimleri değer arz etmektedir. Genç nüfusun neredeyse tamamı Bolu'ya göç etmiştir (http://www.sebenliler.com/kizik.htm, 20.03.2017).

* Yrd. Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Bolu.



Fotoğraf: 1, Seben Kızık Köyü

Köklü bir geçmişi olan Kızık Köyü'nde otuz yıl öncesine kadar dokumacılık çok önemli bir yer teşkil etmekteydi. Yaşayış şekli olan çadır hayatında o dönemlerde dokumacılık çok yaygındı. Özellikle küçükbaş hayvanların yünlerinden çeşitli heybeler, giyecekler, kilimler vb. dokunmaktaydı. Çadırları, heybeleri, giyecekleri, temizliğe ve süslemeye son derece önem vermeleri nedeni ile çadır içi döşemeleri için kilimler dokunmuştur. Özel konuk çadırlarının düzenlenmesinde de kullanılan Kızık kilimleri daha sonra yerleşik hayata geçildikten sonra da yine çok özel yerlerde değerlendirilmiş, kız çeyizlerinde önemli bir unsur olarak yer almıştır. Yine eskiden gelen bir gelenek olan misafir odalarının döşemesi olarak kullanılmıştır. Doğanın bütün renklerinin kullanıldığı Kızık kilimleri kendisine ait kompozisyon ve motifleriyle yöreye özgü karakteristik özelliğe sahiptir.

Seben İlçesi Kızık Köyü çevresinde yetişen yünden ve doğal boyalarla dokunan kilimler bu yöreye özgüdür. Günümüzde bu kilimleri dokuyan kimse kalmamıştır. Bildiride amacımız yörede ulaşılabilen kilim dokuma örneklerinin malzeme, teknik, motif, renk ve desen özelliklerini tanıtmaktır.

Eskiden köyün erkekleri yaylaya eşyalarını götürecek olan arabalarını hazırlarlardı. Arabalar genellikle öküzler tarafından çekilen dört tekerlekli vasıtalardı. Sırıklar arasına köy halkının kendi dokuması olan ve adına "kılçan"(keçi kılından yapılmış keçe, çul) denilen örtüler gerilirdi. Bu örtüler arasına yaylada kullanılacak olan ev eşyaları yüklenirdi. Arabanın ortasında bir boşluk bırakılır bu boşluğa kadın ve çocuklar bindirilirdi. Arabaların üst kısmına bir selen uzatılır ve bu selen üzerinden arabanın üzeri köy halkının kendi dokudukları toplu kilimlerle örtülürdü (http://tr.wikipedia.org, 18.04.2017). Kilimlerin aynı zamanda düğünlerde kız çeyizleri götürülürken çeyizlerin üzerine de serildiği kaynak kişiler tarafından belirtilmiştir.

Toplu kilimler Kızıklıların en tanınan dokumalarındandır. Koyunların yününden iplik yapılır, bu iplikler doğal boyalarla boyanır ve adına ısdar denilen tezgâhlarda dokunarak toplu kilim yapılırdı. O zamanlar arabaların üzerine örtülen toplu kilimlerin büyüklüğü ve sayısal miktarı ailelerin varlıklarını gösterirdi (http://tr.wikipedia.org, 18.04.2017).

Kızık köyünde yapılan alan araştırmasında, bundan 20-30 yıl öncesine kadar hemen hemen her evde Kızık kilimi dokunduğu yöre halkı tarafından ifade edilmiştir. Köyün ileri gelenleri elde kalan kilimlerin pek çoğunu Kızık Köyü Merkez camiinde toplamışlardır. Muhtar ve köyün imamı küçük bir müze oluşturmak için bir mekân inşa etmişler ve içini düzenlemeye çalışmaktadırlar. Mekân bitince camideki kilimleri ve yörede bulunan, kendilerini temsil eden el sanatları ürünlerini müzede toplayacaklarını ifade etmişlerdir.

Kilimleri bağışlayan kişilerin tam olarak bilinmemesinden dolayı camide bulunan kilimlerin tarihlendirilmesi yapılamamıştır. Buna rağmen en yeni kilimin 30-40 yıllık olduğu, en eskisinin de 100-150 yıllık olduğu tahmininde bulunmuşlardır.

Kızık Kilimlerinin Teknik, Renk, Motif ve Desen Özellikleri

Kızık kilimlerinin ana malzemesi koyun yünüdür. Kızıklılar ilkbahar aylarında kendi yetiştirdikleri koyunlardan elde ettikleri yünleri doğal boyalarla boyayarak kilimleri dokumuşlardır. Yünün iplik haline getirilişinden dokumaya kadar bütün hammaddeyi ve aletleri kendileri üretmişlerdir. Günümüzde Kızık Köyünde dokuma yapan kimse bulunmadığı için bu konuda bilgisi olan kişilerden edinilen bilgilere göre yörede ahşap sarma tip dik dokuma tezgâhı (ısdar-ıstar tezgâh) kullanılmıştır. Ancak yörede kurulu bir tezgâha rastlanmamıştır.

Yörede yünleri eğirmek için çıkrık, kirman, iğ ve atkı ipliklerini sıkıştırmak için çeşitli boyutlarda kirkitler kullanılmıştır. İpliği eğirdikleri iğe yörede ilisi adı verilmektedir. Kaynak kişiler, ipliği eğirirken iğin (ilisi) kendilerince daha kolay dönmesi için tahta kaşığın sapını kesip kaşık kısmına çamsakızı ile iği yapıştırarak, kaşığı da bir yere sabitleyip daha kolay yün eğirdiklerini ifade etmişlerdir (Fotoğraf: 2-3-4).



Fotoğraf: 2-3-4, Kızık Köyünde Bulunan Dokuma Aletleri (Çıkrık, İğ, Gülcan-Dikey Dolap)

Kızık kilimlerinde bezayağı dokuma, atkı yüzlü kilim dokuma ve ilikli kilim dokuma teknikleri kullanılmıştır. Baklava motifli kilimlerde atkı iplikleri diyagonal yönde bir çözgü kaydırılıp ilikler yok edilerek desen oluşturulmuştur. Kilimlerin dokunması çözgü iplikleri arasından atkı ipliklerinin bir alt bir üst geçiriliş düzenine dayanır. Desenler, renkli bir desen ipliği bir alttan, bir üstten geçerek bir başka renkteki motifin sınırına kadar giderek geri döndürülmek suretiyle oluşturulmuştur. Bu işlem sırasında motif sınırları arasında ilikler meydana gelmektedir. Bu ilikler motife göre diyagonal yönde çözgüler kaydırılarak yok edilmiştir.

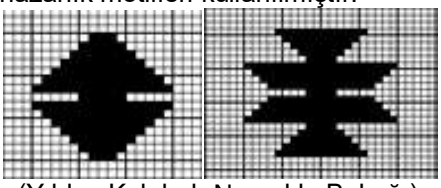
Bulunabilen örneklerde kilimler tek parça halinde dokunmuştur. Kilimlerin bazılarında başlangıç ve bitişlerine kullanılan renklerde 7-9 sıra çizgi şeklinde düz kilim dokuma tekniği uygulanmıştır. Atkı ipliklerinden daha kalın ipliklerle yine düz dokuma tekniğinde 5-6 sıra dokunarak kilim başlangıç ve bitişinde sınır bezeme atkısı uygulanmıştır. Kilimler başlangıç ve bitiş sınırlarına saçak örgüleri yapılarak bitirilmiştir (Fotoğraf: 5-6).



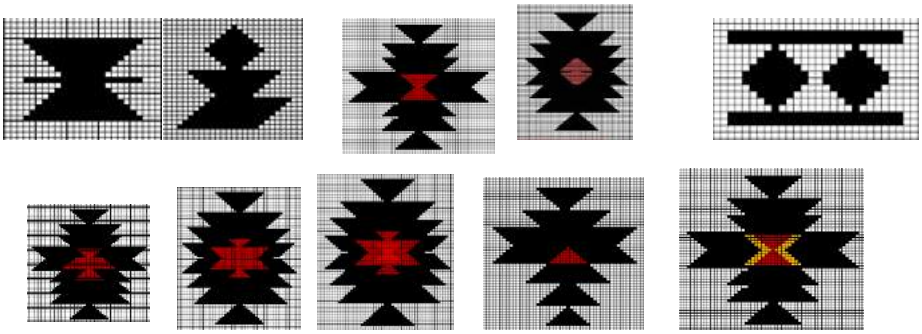
Fotoğraf: 5-6, Kızık Kilimi Saçak Örgüsü

Kızık kilimlerinde geçmiş yıllarda doğal boyalarla elde edilen doğal renkler kullanılmıştır. Kilimlerde genellikle mavi, turuncu, sarı, yeşil, pembe, kırmızı, bordo, kahverengi tonları, siyah ve beyaz renklerin kullanıldığı tespit edilmiştir (Fotoğraf: 7,8,9,11,13,15,16).

Kızık kilimlerinde genellikle ana motif olarak iç içe geçmiş baklava motiflerinin kullanıldığı görülmüştür. Kenar sularında üçgen şekiller, düz çizgiler, yıldız, bukağı, kelebek-nazarlık motifleri kullanılmıştır.



(Yıldız, Kelebek-Nazarlık, Bukağı)



Çizim: 1, Kızık Kilimlerinde Kullanılan Motifler

Yer yaygısı olarak dokunmuş Kızık kilimlerinde baklava şeklinde motifler kilimlerin tüm yüzeyinde görülmektedir. Baklava şeklindeki motiflere yörede çakmaklı adı verilmektedir. Kilimlerin zemininde boş kalan yerlere çeşitli büyüklükte yıldız, bukağı, nazarlık gibi motifler serpiştirilerek kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Kenar motifleri ise, bazen dörtkenarı bazen de karşılıklı iki kenarı nazarlık ve bukağı motiflerinin sıralanması ile meydana getirilmiştir (Fotoğraf: 11, 12).

Baklava şeklindeki büyük motiflerin ortada sıralandığı Kızık kilimleri toplu kilim olarak adlandırılmaktadır. Toplu kilimlerde genel olarak iç içe geçmiş baklava motiflerinden oluşturulmuş dörtgenler tek veya çift sıra halinde kilim zeminine yerleştirilmiştir. Top sayıları kilimin boyutlarına göre değişmektedir (Fotoğraf 7,8,11,13). Yüzeyde boşluklar kaldığı takdirde kilimin zemini çeşitli motiflerle doldurulmuştur. Bazı kilimlerde tüm yüzeyde sıralı şekilde yıldız motiflerinin sıralanması ile oluşturulmuş kompozisyonlara da rastlanmıştır (Fotoğraf: 15).



Fotoğraf: 7, Kızık Kilimi



Fotoğraf: 8, Kızık Kilimi



Fotoğraf: 9, Kızık Kilimi



Fotoğraf: 10, Kızık Kilimi Detay



Fotoğraf: 11, Kızık Kilimi



Fotoğraf: 12, Kızık Kilimi Detay



Fotoğraf: 13, Kızık Kilimi



Fotoğraf: 14, Kızık Kilimi Detay



Fotoğraf: 15, Kızık Kilimi



Fotoğraf: 16, Kızık Kilimi

SONUÇ

Günümüz yaşam koşulları ve teknolojinin ilerlemesi, ekonomik kaygılar Kızık kilimleri gibi birçok el sanatımızı olumsuz yönde etkilemiştir. Her geçen gün teknolojinin *gelişmesi* kültürel değerlerimizin yok olmasına sebep olmaktadır. Günümüz şartlarında ekonomik problemler köyden kente göçleri git gide

çoğaltmaktadır. Araştırmaya konu alınan Bolu İli Seben İlçesi Kızık Köyü de köyden kente göçün yoğun bir şekilde yaşandığı örneklerden birisidir.

Küçükbaş hayvancılığın öneminden dolayı yörük olan Kızıklarda, özellikle göçer Kızıklarda son otuz yıl öncesine kadar dokumacılık çok önemli bir yer teşkil etmekteyken günümüzde kilim dokuyan kimse maalesef kalmamıştır. Bunun sebeplerinden bir tanesi de nüfusun büyük çoğunluğunun büyük şehirlere göç etmesidir. Yeni nesil kilim dokumacılığına rağbet etmemektedir.

Eskiden özel konuk çadırlarının düzenlenmesinde kullanılan Kızık kilimleri daha sonraki yerleşik hayata geçildikten sonrada yine çok özel yerlerde değerlendirilmiş, kız çeyizlerinin en önemli unsuru olarak dokunmuştur. Yine eskiden gelen bir gelenek olan misafir odalarının en önemli döşemesi olarak kullanılmıştır. Kızık kilimi doğadaki bütün canlı renklerin kullanıldığı ve sadece Kızık'a özel motifleriyle Kızıklıların ruhunu son derece iyi yansıtmaktadır.

2005 tarihinde Kızık Yardımlaşma Derneği tarafından Kızık Köyü ve komşu köylerdeki işsizlerin, kadınların, vasıfsız gençlerin vb. grupların eğitilmeleri ve meslek sahibi olmalarına yönelik bir proje yapılmış ve bu proje kapsamında bir Kilim Dokumacılığı Eğitim Merkezi kurulmuştur. Bu proje ile Kızıklı ev hanımları ve işsiz gençlere kilim dokumacılığı öğretilerek, kendi özgüvenlerini kazanmaları ve dokudukları kilimleri pazarlamaları, bu sayede gelir elde etmeleri amaçlanmıştır. Aynı zamanda proje ile Kızık kilimini canlandırmak ve ismini duyurmak hedeflenmiştir. Fakat proje kısa vadeli hedeflerine ulaşmasına rağmen yeterli yerel desteğin olmaması nedeniyle sürdürülebilir olamamış ve proje sonucunda uzun vadeli hedeflere ulaşılamamıştır.

Yapılan ve yapılacak olan faaliyetler, projeler, yöre halkı, kamu kuruluşları, eğitim kurumları ve belediye işbirlikleri sayesinde el dokumalarının değer kazanmasına, Dünyaya tanıtılarak yeni pazarlar bulunmasına ve kalitenin artmasına öncülük etmelidir. Bunun için de özellikle araştırmacılara, eğitim kurumlarına, sanayicilere ve yerel yönetimlere önemli görevler düşmektedir. Kızık kilimlerinin tanıtılması ve yaşatılabilmesi için projeler yapılmalı yöre halkı bu konuda bilinçlendirilmelidir. Kızık kilim dokumacılığı bir gelir kaynağı haline dönüştürülmeli, profesyonel atölyelerde satışa yönelik kaliteli üretimler gerçekleştirilmelidir. Kızık kilimlerini yaşatmak ve tanıtımını yaparak il ve ülke turizmine kazandırmak başlıca hedeflerden olmalıdır.

KAYNAKÇA

http://www.sebenliler.com/kizik.htm Erişim Tarihi:20.03.2017.
http://tr.wikipedia.org Erişim Tarihi: 18.04.2017.

HATAY'LI GİRİŞİMCİ İPEK DOKUMA USTASI: "TÜLAY GENÇ"

(ENTERPRISING SILK WEAVING MASTER FROM HATAY: "TÜLAY GENÇ")

Ayşegül KARAKELLE*
Hande KILIÇARSLAN**

ABSTRACT

Silk, which identified the error; civilization since the ancient times of the first and most natural, fineness, length, softness is a major textile raw materials and brightness. The art of silk weaving for centuries continued in Hatay, art has begun to disappear with the development of the industry also has to handle the situation. Weaving workshop with the support of many projects in recent years to revive gaping silk made on behalf of indigenous silk fabrics are located in markets with such a project, find a job in itself silkworms and shuttle looms Tülay Genç, her work with and women's enterprising is an example in Hatay.

The aim of the project was to revive the cultivation of silkworms and silk weaving, which are among the most important professions of Hatay in the past but which have been disappearing with the coming years. Tülay Genç's most important goal in this project is to create employment in silkworm production and to pass on this forgotten culture to the next generation. In this report; Tülay Genç's professional career and the process he has lived through has been explained with visual support.

Key words: Hatay, Silk, Enterprising, Female, Employment.

GİRİŞ

İpek uygarlığın en eski devirlerinden beri doğallığı, yumuşaklığı, parlaklığı, güzelliği ve bütün bunlardan kaynaklanan albenisiyle tekstil hammaddeleri arasında önemini ve güncelliğini daima korumuştur. Hatta ipekten dokunan kumaşlardan giysi olarak yararlanmanın yanı sıra başörtü, mendil, kravat, fular, bohça, perdelik ve döşemelik kumaş, halı gibi başka kullanım alanları da bulmuştur (Söylemezoğlu 1995, Şahan 2011).

Antakya yöresinden geçen gezginlerin kayıtları incelendiğinde, 18. ve 19. yüzyıllar arasında yörede yapılan ipekçilikle ilgili şöyle bilgiler vermektedir. 1700'lü yılların sonlarına doğru Hatay'da üretilen ipeğin büyük bir miktarı Halep'e gönderilmekte, orada işlenen ipeğin geri kalanının bir miktarı Fransa'ya ve büyük bir kısmı da İngiltere'ye "Antakya İpeği" adı ile ihraç edilmektedir. Tarihi sürece bakıldığında, 19. yüzyılın sonlarına doğru 13 ipekli dokuma atölyesinin bulunduğu, yörede büyük dutluklar olduğu ve başlıca sanayi ürünleri sabun, ipek ipliği, ipekli, yünlü, pamuklu ve deve kılından dokunmuş kumaşlar, aba, maşlah, kefiye, melhafe ile çeşitli takılar olduğu ifade edilmektedir (Demir 1996).

* Yrd. Doç. Dr., Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay.
** Yrd. Doç., Kırşehir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel El Sanatları Bölümü, Kırşehir.

Hatay ipekçiliği, 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde de halkın önemli bir geçim kaynağı olmaya devam etmiştir. Salnameler Halep vilayetleriyle ilgili önemli bilgi vermektedir. 1. sınıf kaza olan Antakya ile ilgili 1900 yılında 29 ipek fabrikası olduğu kayıtlara geçmiştir. I. Dünya savaşından sonra gerileyen ipekçilik, Hatay Anavatana bağlandıktan sonra yeniden canlanmaya başlamıştır. 1939 yılında 80.000 kilo yaş koza elde edilirken, 1940 yılında 120.000 kiloya yükselmiştir. Bu yükseliş 1943 yılında 350.000 kiloya çıkmıştır (Oğuz 1944).

Günümüzde Hatay'da özellikle Harbiye (Defne), Samandağ, Yayladağı ilçelerinde, birkaç atölyede bu zanaat devam ettirilmeye çalışılmaktadır. Son yıllarda Gıda Tarım ve Hayvancılık Bakanlığı, Kozabirlik, Ankara Üniversitesi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Avrupa Birliği, SODES (Sosyal Destek Projeleri), DOĞAKA (Doğu Akdeniz Kalkınma Ajansı), Antakya Halk Eğitim Merkezi, İş-Kur ve bazı sivil toplum kuruluşları ortaklığıyla bazı projeler yürütülmektedir (Karakelle ve Çolak 2016).

Hatay ilinde çok eski yıllardan beri ipekböcekçiliği yapılmasına rağmen son yıllarda ipek üretimi durma noktasına gelmiştir. Buna karşılık Hatay ilinin kültürel ve tarihsel mirasına dayalı olarak turizm faaliyetlerinin artmasına bağlı ipek ürün talebi yerli ve yabancı turistler tarafından artmıştır. Bu açığı karşılamak için ithal ipek lif, iplik ve ürünler Hatay ipeği olarak pazarlanmaktadır. Yörede ipekböcekçiliğini geliştirmek, kadınlara istihdam sağlamak, aile bütçesini ve yöre ekonomisini desteklemek amacıyla yapılan bu projelerin en önemlilerinden birisi de girişimci kadın Tülay Genç tarafından hayata geçirilmiştir.

Tülay Genç, 1971 yılında Antakya'nın Gümüşgöze köyünde dünyaya gelmiştir. 1988 yılında İsa Bey ile evlenen Genç, eşi ile birlikte 18 yıl küçük bir bakkal dükkanı işletmişlerdir. Daha sonra eşinin rahatsızlığından dolayı iş yerlerini kapatmak zorunda kalmışlardır. Bu sırada iş arayan Tülay Genç, Antakya'da ipek üretimi yapan özel bir şirkette ipek dokuma öğrenerek satış departmanında işe başlamış, uzun yıllar bu şirkette çalışmaya devam etmiştir.

Biri kız diğeri erkek, 2 evladı olan Genç, 2010 yılında kızının da desteğiyle Hatay/Antakya Yıldız-Selahattin Mıstıkoğlu Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi tarafından yürütülen Mustafa Kemal Üniversitesi İskenderun MYO, Hatay Esnaf ve Sanatkarlar Odası Birliği, Antakya Ticaret ve Sanayi Odası, Hatay İl Mesleki Eğitim Merkezi ortaklığında Avrupa Birliği Kadın İstihdamını Destekleme Operasyonel Programı kapsamında gerçekleştirilen "*Ekmeğini İpekten Çıkar (TR071,02-001/727)*" adlı 391,600.50 Avro bütçeli bir hibe projesi sayesinde 6 aylık ipek dokumacılığı kursuna katılarak usta öğretici belgesi almaya hak kazanmıştır. Bu proje kapsamında, ipek dokumacılığı mesleki eğitiminin yanı sıra girişimcilik, pazarlama, iş güvenliği ve işçi sağlığı gibi konularda da eğitim almıştır. Daha sonra kısa süreli olarak Halk Eğitimi Merkezi'ne bağlı KADHİM (Kadın Aile Danışma ve Hizmet Merkezi) ve Hatay Büyükşehir Belediyesi bünyesinde faaliyet gösteren HATMEK (Hatay Meslek Edindirme Kursları)'lerde usta öğreticilik yaparak ipekli dokumayı yöre kadınlarına öğretebilmek için büyük çaba sarf etmiştir. Fakat hedeflerini her zaman yüksek tutan Genç, 2015 yılında Hatay-Defne Belediyesi ile birlikte başarılı bir projeye imza atarak "Defne Koza Evi Projesi"ni hayata geçirmiştir.



Fotoğraf 1: Hatay'lı Girişimci İpek Dokuma Ustası Tülay GENÇ

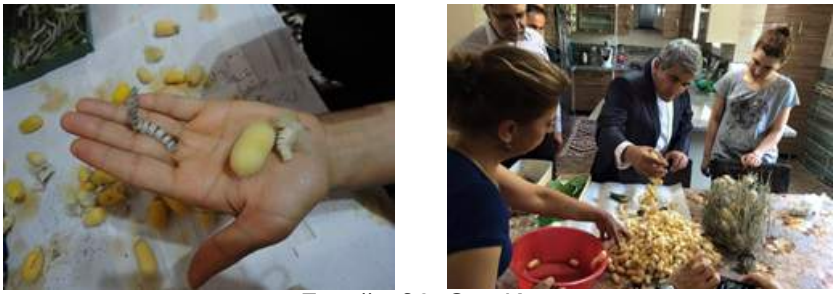
Defne Koza Evi Projesi

Hatay geleneksel olarak ipek dokumacılığının yapıldığı en önemli merkezlerden birisidir. Ancak tekstil sanayindeki gelişmeler ipek dokumacılığı el sanatını yok olma sınırına getirmiştir. Bu proje ile Hatay'ın geçmiş dönemde en önemli meslekleri arasında yer alan, ancak ilerleyen yıllarla birlikte yok olmaya yüz tutan ipekböceği yetiştiriciliğinin ve ipek dokumacılığının yeniden canlandırılması amaçlanmıştır. İŞKUR ve Defne Belediyesi desteğiyle Antakyalı kadın girişimci Tülay Genç tarafından 2015 yılında açılışı gerçekleştirilen Defne Koza Evinde Hatay genelinde 2013 yılında 138 kilo koza üretilirken sadece Koza Evinde 254 kilogram ipek böceği kozası üretilmiştir. 2'si engelli olmak üzere 25 kursiyerle faaliyete geçmiş, ilerleyen süreçte 5 endüstriyel otomatik tezgâhla seri üretime de başlamıştır. 2016 yılında da eğitime devam eden Koza Evinde ikinci grup kursiyerlerle ipekböceği yetiştiriciliği, ipek dokuma kursu ve üretim sürdürülmektedir. Tülay Genç'in bu projedeki en önemli hedefi, ipekböcekçiliğinde istihdam yaratmak ve unutulmaya yüz tutmuş bu kültürü ileriki nesillere aktarmaktır.



Fotoğraf 2: Defne Koza Evi

Ayrıca Genç, Koza Evinde dokuma eğitimi vermenin yanı sıra ipekböceği yetiştiriciliği yapmakta ve kurslara katılan kursiyerlere de ipekböceğinin nasıl yetiştirilmesi gerektiği gibi konularda da eğitimler vermektedir. 2016 yılı içinde yaptığı başarılı çalışmaların ardından adından sıkça söz ettiren Genç, Koza Evi'nde ürettiği beyaz kozaların haricinde Hatay sarısı olarak bilinen fakat 1950'li yılların başlarında üretimi durdurulan "*Sarı Koza*"nın üretimine yeniden başlamıştır. 2016 yılı içerisinde 4 kg sarı koza üretebilen Genç, ilerleyen yıllarda bu üretimi artırarak Hatay sarısını yeniden canlandırmayı hedeflemektedir. Valilik desteğiyle de hem patent hem de coğrafi işaret almak için çalışmalarının sürdüğünü belirtmektedir. Yine kendi çabalarıyla marka logosunu geliştirmeyi planlamaktadır.



Fotoğraf 3: Sarı Koza



Fotoğraf 4: Altınköy Açık Hava Müzesi

Tülay Genç, Hatay ipekçiliğinin geliştirilmesi ve tanıtılması adına da birçok faaliyette yer alarak bu sanatın günümüzde zor şartlar altında dahi olsa sürdürülmeye çalışıldığının en güzel göstergesidir. Her yıl Ankara ve İstanbul'da geleneksel olarak gerçekleştirilen Hatay Günleri organizasyonlarında, yine Ankara'da 24-30 Eylül 2016 tarihlerinde düzenlenen Altınköy Açık Hava Müzesi etkinliklerine Altındağ Belediye Başkanı Dr. Veysel Tiryaki tarafından davet edilmiş Hatay İpekçiliğinin yurt içindeki tanıtımına katkı sağlamıştır.

Ayrıca yine 8 Mart Dünya Kadınlar günü münasebetiyle Kıbrıs Türk İşlemeleri Araştırma ve Yaşatma Derneği tarafından Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetine davet edilmiş orada da bizzat Cumhurbaşkanlığı yetkililerine Hatay İpekçiliği hakkında bilgiler vermiştir.



Fotoğraf 5: Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Eşi ve Tülay GENÇ

Kısa zaman içerisinde hayata geçirilen ve faaliyetlerini yoğun çalışmalar içerisinde sürdürmeye devam eden Koza Evi, SODEM Yerel Yönetim Ödülleri Toplantısı'nda "Sosyal Projeler" dalında birincilik ödülünü alarak Genç'in başarısını taçlandırmıştır.

Defne Koza Evi birçok okul, özel-kamu kurumları, üniversiteler, turizm-seyahat acenteleri ve ipekli dokuma üretimi yapan firmalardan gelen ziyaretçilerin akınına uğramaktadır. Hatay'daki ipekböceği yetiştiriciliğinin ve ipekli dokumanın nasıl yapıldığını merak edenlerin uğrak noktası olmuş durumdadır.



Fotoğraf 6: Koza Evini Ziyaret Eden Öğrenciler

Antakya Kültür Müdürlüğü tarafından verilen "Yöresel El Sanatçısı" ünvanına da sahip olan Genç, kızı Fulya Genç'e de ipek dokumayı öğreterek onun da "Yöresel El Sanatçısı" ünvanı almasını sağlamıştır. Koza Evindeki çalışmaları anne-kız birlikte sürdürmeye devam etmektedirler.



Fotoğraf 7: Tülay GENÇ ve Ailesi

SONUÇ

Tülay Genç, yaptığı çalışmalarla geçmişi eskiye dayanan Hatay ipekböcekçiliğinin ve ipek dokumacılığının sürdürülebilirliğine, kültürel mirasın korunmasına, yöresel ürünlerin saptanmasına ve marka değeri oluşturularak turistik-hediyelik eşya kapsamında Hatay'ın tanıtımına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Genç, ipek dokumanın ve ipek kozasının yeni ve özgün materyallere büründürülmesiyle özellikle turizm sektörünün hareketlendirilmesini sağlamak amacıyla Antakya'da yaşayan kadınlar için yeni bir faaliyet alanının doğmasına hizmet etmeyi ilke edinmiş başarılı girişimci bir kadındır. Yıllardır hayalini kurduğu Koza Evini hayata geçirerek; yeni ustaların yetişmesine, ipekçiliğin

yaygınlaşmasına ve yöreye özgü bu değerin kadınların ekonomik ve sosyal gelişimine katkıda bulunmasına yarar sağlayacağını ifade etmektedir.

KAYNAKÇA

Demir, A. 1996. Çağlar içinde Antakya. Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:62, 362, İstanbul.

Karakelle, A., Çolak, A. 2016. Hatay'daki İpekçiliği Geliştirme Projeleri, VII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 12-14 Mayıs 2016, Konya, 597-602

Oğuz, Ş. 1944. Antakya'da İpekçilik. Hatay Halkevi Dergisi, Temmuz, Sayı:6, 6-10.

Söylemezoğlu Ilgaz, F. 1995. Antalya ilinde üretilen ipekböceği (Bombyx mori) kozalarının koza kalitesi ve kozalardan çekilen ipek liflerinin bazı teknolojik özellikleri üzerinde bir araştırma. Doktora tezi (basılmamış). Ankara Üniversitesi, Ev Ekonomisi Anabilim Dalı, 94, Ankara.

Şahan, Ü. 2011. İpekböcekçiliği, Dora Yayınları, Bursa, 150

Sözlü Kaynaklar

Tülay GENÇ/ Girişimci İş Kadını (21.04.2017)

SİVAS KANGAL İLÇESİ GELENEKSEL DÜZ DOKUMALARININ GÜNÜMÜZDEKİ ÖRNEKLERİ

(THE CURRENT EXAMPLES OF TRADITIONAL FLAT VEAWING IN SIVAS KANGAL DISTRICT)

Hülya KAYNAR*

One of the many weaving centers which have centuries-old weaving culture and unique characteristics in Anatolia is Sivas. Weaving culture is encountered in almost all districts in Sivas, most intensivlely in city center and some districts.

The aim of this research is to determine the weaving examples that can be found in a small number of places today by conducting an on-site investigation in the Kangal district Akçamağara and Alacahan villages and by examining the technical characteristics and motifs of the pattern character, to give some information about how the woven culture in the beginning of the 21st Century is.

In the scope of the research; the villages where the weaving had made were visited together with the Director of the Public Training Center by the help of district governor. Kangal weaving was investigated by verbal interviews with the village headmen and local people. Plain weaving samples in the districts and villages were examined and the pattern diagram, place of observation, product owner, date of observation, waving date, dimensions, material type, colors and techniques used on the fabric, motifs and meanings on the fabric were determined by taking photographs.

Keywords: Kangal, Plain weaving, rug

GİRİŞ

Kangal ilçesi il merkezine 80 km'dir. İlçenin doğusunda Divriği, batısında Kayseri, güneyinde Gürün, kuzeyinde Suşehri ile çevrilidir. Yüzölçümü 3700 km2 dır. Rakım ise 1540 m. dir.

Malazgirt Savaşından sonra Türklerin eline geçmiştir. Doğu Roma İmparatorluğu yıkılınca Anadolu içlerinde büyük bir hızla ilerleyen Türkistan Türklerinin bir kolu da Kangal ve yöresine yerleştiler. Bu bölgenin Etiler devrinde de yerleşim merkezi olduğu bulunan eserlerden anlaşılmaktadır. Yörede çokça höyük ve harabeler mevcuttur (Elektronik Erişim- a)

İlçenin dokumacılık tarihininde Türklerin ilçeye yerleşmeleriyle birlikte başladığı düşünülebilir.

Sivas'ta kilimler küçük ve büyük ebatlı olarak dokunmakla birlikte özellikle çift kanatlı olan büyük dokumalar bulunmaktadır. Bu büyük ebatlı kilim dokumalarda bir büyük bordür, tek çengel motifinin tekrarı ile oluşturulmuştur. Küçük kilimlerde farklı motiflerden oluşan birçok bordür bulunmaktadır (Hull ve Wyhowska 2000). Çift kanatlı büyük dokumalara "*Perde*" ismi verilmektedir.

Kangal Yöresinde Bulunan Bazı Düz Dokuma Örnekleri

Kangal Akçamağara ve Alacahan köylerinde yerinde inceleme yapılarak,

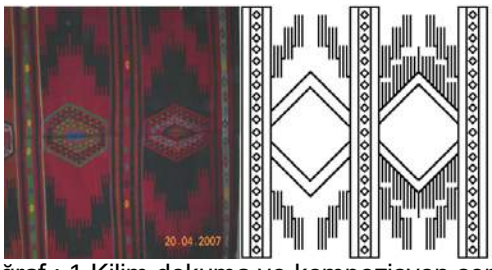
* Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

günümüzde az sayıda bulunabilen dokuma örneklerini tespit etmek ve bazı teknik özellikleri ile motif ve desen özellikleri incelenmiştir. Yörede çok kullanılan bazı motiflerin çizimleri ve anlamları açıklanmıştır.

Bukağı: Bu motif aileyi, kadın-erkek birliğini, ailenin devamlılığını, bereketi ve sevgililerin birleşme arzusunu simgeler. İki eşkenar üçgeni birleştiren bir bağdan oluşur. Anadolu dokumalarında canı malı korumak amaçlı kullanılan akrep, ejder motiflerinin ortasında rastlanır. Küpe: Dünya kültürlerinde ve Anadolu'da süslenmenin doğum ve çoğalma ile çok büyük bir ilgisi vardır. Anadolu kültüründe erkeklerde küpe takmıştır. 14. Yüzyılda yüksek tabakadan tüccarlar (Ahiler), şeyh veya müritler mesleklerinin zirvesinde olduklarının bir göstergesi olarak sağ kulaklarına küpe takmışlardır. Hatta Osman Gazi'nin torunları küpe takabilmek için hat sanatı öğrenmeye merak salmışlardır Akrep motifi: Anadolu da özellikle sıcak ve kurak bölgelerde çok bulunan akrep gibi zehirli hayvanlardan, hem maddi hem manevi anlamda korunmak için akrep motifli düz dokumalar özellikle kilimler kullanılmıştır. Koçboynuzu motifi: Bereket kahramanlık, güç ve erkeklik sembolü olan koç boynuzu motifi Anadolu kültüründe ana tanrıçadan sonra boynuz sembolü insanlık tarihinde her zaman güç kuvvet timsali olan erkekle özdeştirilmiştir. Sandık motifi: Evlilik isteğini ve bebek beklentisini simgelemek amacıyla sandık motifi kullanılmıştır. tarihinde her zaman güç kuvvet timsali olan erkekle özdeştirilmiştir. Göz motifi: Kötü niyetli nazarlar taşıyan gözün verebileceği zararın önlenmesi için kullanılmıştır (Erbek 2002:13-178).



Resim: 1, Kurtağzı, kurtizi, küpe, akrep, sandık, koçboynuzu ve göz motifleri



Fotoğraf : 1 Kilim dokuma ve kompozisyon şeması

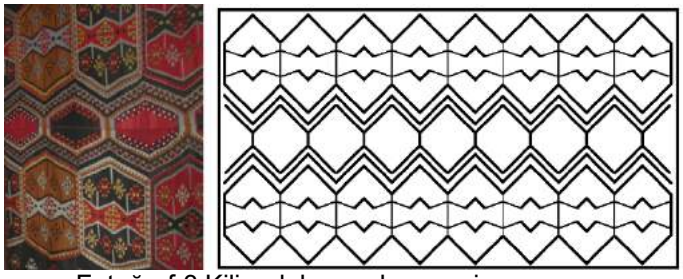
Gözlemin yapıldığı yer : Kangal Akçamağara köyü
Ürünün sahibi : Gülezar Demirlenk
Ürünü dokuyan kişi : Gülezar Demirlenk
Gözlemin yapıldığı tarih : 20-04-2007
Ürün.dokunduğu tarih(tahmini) : 1940
Oluşturulan ürün-eşya :Kilim
Hangi amaçla yapılmıştır :Kullanım
Ürünün boyutları :150x300
Kullanılan iplik türleri :Yün
Kullanılan renkler :Siyah, kırmızı, yeşil, sarı, mavi, turuncu, gri
Ürüne verilen genel ad :Kilim
Dokumada kullanılan teknikler :Kilim ve cicim dokuma
Süslemede kul. diğer malzeme :Yok
Kullanılan motif isimleri :Parmak, canavar izi, pıtrak
Kompozisyon özelliği :Canavar izleri parmaklarla çevrilmiş parmaklar mihrap gibi basamaklar oluşturmuştur bunun haricinde aralara şerit üstünde pıtrak motifleri eklenmiştir.



Fotoğraf:2 Kilim dokuma, kompozisyon ve şeması

Gözlemin yapıldığı yer : Kangal Akçamağara köyü cami
Ürünün sahibi : Cami derneği
Ürünü dokuyan kişi :
Gözlemin yapıldığı tarih : 20-04-2007
Ürün.dokunduğu tarih(tahmini) :1940
Oluşturulan ürün-eşya :Kilim
Hangi amaçla yapılmıştır :Kullanım
Ürünün boyutları :80x300
Kullanılan iplik türleri : Yün
Kullanılan renkler :Sarı, mavi, yeşil, eflatun, siyah, gri
Ürüne verilen genel ad :Akçadağ perdesi
Dokumada kullanılan teknikler :Kilim Dokuma
Süslemede kul. diğer malzeme :Yok
Kullanılan motif isimleri :Kurt izi, bereket

Kompozisyon özelliği : Zeminde altıgen formlar içine kurt izleri yerleştirilmiş bordürlerde ise bereket motifleri kullanılmış.



Fotoğraf:3 Kilim dokuma, kompozisyon şeması

Gözlemin yapıldığı yer : Kangal, Alacahan
Ürünün sahibi : Bedriye Sarıtepe
Ürünü dokuyan kişi : Bedriye Sarıtepe
Gözlemin yapıldığı tarih : 20-04-2007
Ürün.dokunduğu tarih(tahmini) : 1940
Oluşturulan ürün-eşya :Kilim
Hangi amaçla yapılmıştır :Kullanım
Ürünün boyutları :200x350
Kullanılan iplik türleri : Yün
Kullanılan renkler :Kırmızı, sarı, turuncu, kahverengi, beyaz, gri,
Ürüne verilen genel ad :Kilim
Dokumada kullanılan teknikler :Kilim Dokuma
Süslemede kul. diğer malzeme :Yok
Kullanılan motif isimleri :Bereket, canavar izi, altıgen formlar
Kompozisyon özelliği : Altıgen formlar içine bereket motifleri ve canavar ayakları konularak bir kompozisyon sağlanmıştır.



Fotoğraf:4 Kilim dokuma, kompozisyon şeması ve restitisyon örneği

Gözlemin yapıldığı yer : Kangal,Alacahan
Ürünün sahibi : Necmettin Yolcu

Ürünü dokuyan kişi :
Gözlemin yapıldığı tarih : 20-04-2007
Ürün dokunduğu tarih(tahmini) : 1940
Oluşturulan ürün-eşya :Perde
Hangi amaçla yapılmıştır :Kullanım
Ürünün boyutları :200x350
Kullanılan iplik türleri : Yün
Kullanılan renkler :Kırmızı, turuncu, yeşil, sarı, siyah, mavi, gri beyaz
Ürüne verilen genel ad :Akçadağ perdesi
Dokumada kullanılan teknikler :Cicim Dokuma
Süslemede kul. diğer malzeme :Yok
Kullanılan motif isimleri :Bereket, canavar ayakları, göz
Kompozisyon özelliği :Zeminde baklava dilimleri içerisine bereket motifleri konulmuş etrafı ise canavar ayakları yardımıyla çevrelenmiştir. Canavar ayaklarının oluşturduğu zig zaglara ise göz motifleri yerleştirilmiştir.

SONUÇ

Dünya kültürleri içerisinde önemli bir yeri olan Türk halk kültürünün özgünlüğünün, zenginliğinin ve çeşitliliğinin korunması ve gelecek nesillere bozulmadan aktarılabilmesi için son dönemlerde ciddi çalışmalar yapılmaktadır.
El sanatları bir milletin kültürünü yansıtan en önemli unsurlardan biridir. Bu amaçla çok eski bir halıcılık ve dokumacılık geçmişine sahip olan Kangal ilçesi ve köylerinde kültürel miras özelliği taşıyan yöresel dokumaların fotoğraflarının ve orijinal desenlerinin digital ortama aktarılarak koruma altına alınması, günümüze kadar gelen dokumaların, bakım ve onarımlarının yapılarak, bozulmadan korunabilmesi bilincinin oluşturulması gerekmektedir. Koruma altına alınan bir eserin kimliğinin yanında hikâyesi ile birlikte kayıt altına alınması ise kullanıldığı dönemdeki değerini bildirmektedir.

KAYNAKÇA

Elektronik Erişim a., Erişim tarihi: 1 Nisan 2017 www.sivaskulturu.com/ilceler-koyler/kangal

Erbek, M. Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, T.C. Kültür Bakanlığı ISBN.975-17-2790-1, Ankara

Hull, A., Wyhowska L.J. 2000. KILIM. The Complete Guide. History-pattern-technique identification. Thames and Hudson Ltd. 352 www.sivaskulturu.com/ilceler-koyler/kangal p. London.

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

SÜTUNLU İKİ ADET DENİZLİ/ÇAL HALISINA DAİR

Ahmet AYTAÇ*

ABSTRACT

Carpets came to Anatolia with the Seljuks. Especially Western Anatolia has a rich variety in terms of carpentry.

Denizli / Çal carpets, which are not well known in western Anatolian carpets, attract attention with their characteristic pattern.

In the declaration, a two-column Play carpet ceremony will be introduced in a private collection.

Key words: carpet, prayer rug, weaving, motif.

GİRİŞ

Oldukça uzun bir tarihi sürecin üretimi olan, zengin çeşitliliğe sahip Türk el sanatları, milli ve maddi kültür öğelerinin en değerli belgeleridir.

Bir milletin kültürel değerlerini en iyi gösteren öğeler olan el sanatları, yüzyıllarca toplumların sanat anlayışlarını ve hayat biçimlerini yansıtmada önemli rol oynamıştır[1]. Dünya tekstil tarihinde, 3500 yıldır var olan ve günümüze kadar önemini koruyabilmiş tek mamul, el dokuması halıdır[2]. Türk el sanatları içerisinde oldukça uzun bir geçmişi olan halıcılık sanatının kültürel önemi de büyüktür.

Kültürel anlamda değerlendirildiğinde halı, geçmişle günümüz arasında köprü oluşturan, bir sanat/zenaat eseri olma özelliğini bünyesinde barındıran maddi kültür ürünüdür.

Halıyı ilk defa uygarlığa Türkler hediye etmiştir[3] ve ilk örnekler ile malzemeler doğadan seçilmiştir[4]. Görünen renk ve yanışlarıyla ilk çıkış noktasında içerdiği sembol dili ile de önemli olan gelenekli el dokuma sanatı Anadolu'ya Selçuklularla birlikte gelmiştir.

Osmanlılar döneminde Anadolu'da önemli bir sektör olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Batı Anadolu'da halıcılığın yayılımı ve ünü önemlidir.

Kula, Bergama, Milas gibi Batı Anadolu halıcılık merkezlerinin aksine fazla tanınmayan ama yöresel halıcılık anlamda Denizli ve ilçeleri de adeta birer üretim merkezidir.

Tarihi geçmişi Roma dönemine kadar uzanan Çal, Denizli'nin kuzey doğusunda yer alan ve yaklaşık 20.000 nüfuslu, 29 köyü bulunan bir ilçedir. Antik dönemde ki adı "Mosyna" olan Çal Selçuklular döneminde feth edilmiştir.

Çal ve köylerinde halıcılık özellikle şark halı kumpanyası ile hız kazanmıştır. Bunda yörede yetişen pamuğun halıcılıkta hammadde olarak kullanılmaya uygun olmasının da önemli rolü vardır.

---

* S. Ü. Türk El San. Arş. ve Uyg. Merkezi, Konya.

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

[2] AYTAÇ, Ahmet, Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı, Konya, 1999, s. 1.

[3] ÖNDER, Mehmet, "Türk Halı Sanatında Gelişim Evreleri", *Milli Kültür Dergisi*, S:56, Ankara, Mart 1987, s. 88.

[4] UĞURLU, Aydın, "El Dokumalarında Sanatsal Gelişim Süreci", *Selçuk Üni. M. E. F. III. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu*, Konya, 2000, s. 13.

Yörede günümüzde işleyen tezgâh neredeyse hiç kalmamıştır. Yeterince tanınmayan ve etnoğrafik anlamda önemli olan az sayıdaki Çal halısı ya dokuyucu ailelerde ata yadigârı olarak saklanmakta ya da koleksiyonerlerin elinde bulunmaktadır.

Günümüzde nadir bulunan Çal halılarına iyi birer örnek teşkil eden, sütunlu iki halı aynı zamanda bir halı koleksiyoneri olan Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK'e aittir.

Birinci Örnek:



Fotoğraf: 1.

İNCELEME TARİHİ	: 27.01.2017
İLGİLİ KOLEKSİYON	: Celal Şimşek
İMALAT TARİHİ	: XX. yüzyıl ortası
CİNSİ	: Halı seccâde
YÖRESİ	: Denizli/Çal
EBATLARI	: 72x132 cm
KALİTESİ	: 21x24
SEÇİLEN KONU	: Bitkisel ve nesneli bezeme
KULLANILAN MALZEME	: İlme ve atkı: yün, çözgü: pamuk
BOYA ÖZELLİĞİ	: Kimyasal boya

DÜĞÜM TEKNİĞİ : Türk düğümü
DURUMU : Bütün halde
KOMPOZİSYON : Kırmızı renkli orta kompozisyon alanının ortasında bir adet sütun vardır. Devam eden “saf seccade” hissi veren mihrap nişlerinin arasında kalan bölüm sarı renkli olup yıldız yanışları ile dolgulanmıştır. Gri renkli iç küçük ve kırımızı renkli dış küçük sularda göz yanışları vardır. Kıvrık dal üzerine çiçek-yaprak bezeli büyük suyun üst taraflarındaki zemin rengi bordo, alt kısımları ise kahverengidir.

İkinci Örnek:



Fotoğraf: 2.

İNCELEME TARİHİ : 27.01.2017
İLGİLİ KOLEKSİYON : Celal Şimşek
İMALAT TARİHİ : XX. yüzyıl ortası
CİNSİ : Halı seccâde
YÖRESİ : Denizli/Çal
EBATLARI : 83x132 cm
KALİTESİ : 23x28

SEÇİLEN KONU : Bitkisel ve nesneli bezeme
KULLANILAN MALZEME : İlme ve atkı: yün, çözgü: pamuk
BOYA ÖZELLİĞİ : Kimyasal ve doğal boya karışık
DÜĞÜM TEKNİĞİ : Türk düğümü
DURUMU : Bütün halde
KOMPOZİSYON : Kırmızı renkli orta kompozisyon alanında iki adet sütun vardır. Devam eden "saf seccade" hissi veren mihrap nişlerinin arasında kalan bölüm gri renkli olup yıldız yanışları ile dolgulanmıştır. Sütunlardan bir dal ile çıkarılmış geometrik haldeki çiçekler gelişigüzel yerleşmiştir. Gri renkli iç küçük ve kırmızı renkli dış küçük sularda geometrik halde suyolu bezemesi vardır. Mihrap nişi biçimli suyolu ile bölümlenmiş büyük suda küçük hayat ağaçları sıralıdır.

SONUÇ

XX. Yüzyıl ortalarına ait olan ve etnoğrafik özellikte ki her iki seccade de karakteristik Çal halısıdır. Desen şeması bakımından çok fazla örneği olmamış olan halılardan birinci örnekteki gibi tek sütunlu halı örneğine Anadolu'da sıklıkla rastlanmaz.

Az sayıda renk ve yanış ile oluşturulan halıların iplikleri muhtemelen o dönemde Anadolu dokuma merkezlerini gezen seyyar boyacılara boyatılmıştır.

Yörede artık imalatı tamamen bitmiş olan ve müzelerde pek fazla örneğine rastlanmayan bu iki halı seccade, oluşturulabilecek yeni üretimlere örnek teşkil etmesi bakımından ve Çal halıcılığı adına literatürde yer alması anlamında önemlidirler.

KAYNAKÇA

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

AYTAÇ, Ahmet, Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı, Konya, 1999.

ÖNDER, Mehmet, "Türk Halı Sanatında Gelişim Evreleri", *Milli Kültür Dergisi*, S:56, Ankara, Mart 1987, s. 88.

UĞURLU, Aydın, "El Dokumalarında Sanatsal Gelişim Süreci", *Selçuk Üni. M. E. F. III. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu*, Konya, 2000, s. 13.

KAHRAMANMARAŞ MÜZESİNDE BULUNAN BİR GRUP KİRKİTLİ DOKUMANIN İNCELENMESİ

(ANALYSING A GROUP OF WEAVING WITH "KIRKIT" IN KAHRAMANMARAS MUSEUM)

Adem ÇOLAK*
H. Feriha AKPINARLI**

ABSTRACT

Weaving is one of our traditional handicrafts which are known in the world as coming from past to now and reflect cultural values and characteristics of its region. The location and date the first weaving was made is unknown. According to archeological excavations, the first examples were practiced in Egypt then Central Asia. Art of weaving makes contributions to individuals, families and country by individuals used their spare times productively, increasing the workforce, meeting consumers' needs and gaining income as marketing the created products. Weaving works include a society's cultural, traditional and historical traces and reflect its individuals' emotions, thoughts and skills. Being the most beautiful examples of our material culture, weaving has an important role on transferring, developing and continuing tradition, history and life style from past generations to new generations.

Weaving with "Kirkit" is named after a tool, named "Kirkit" and used in order to press weft thread and yarns. Weaving with "Kirkit" is divided into different groups as "rug woven, rhus, small carpet (Standard weaving) and carpet, fluffy (Fluff Weaving). Being a part of our cultural identities, weaving with "Kirkit" is important. Weaving with "Kirkit" is ornamented with woof and warp. Weaving with "Kirkit" that is weaved with wool, cotton, single thread on vertical and horizontal looms draw attention with its colorful and rich motive varieties. Motives in weaving with "Kirkit" stem from natural environment, tool and equipment, tradition and history, events and incidents that weavers' lives and their emotions.

Traditional weaving was usually practiced in past however the number of artists who practice art of weaving lessen today and they are stored and protected in houses, special archives and museums. Museums are the locations where art and scientific items are shown to people or they are stored for protection purposes, moreover they are windows for cultures to open to the world. The purpose of this research is to examine the unique beauty of the dyed weaved weavings at Kahramanmaras Museum in terms of technique, color and composition. As a method, the weavings in the museum were identified and inventory records were searched. As a result of the research done, it was determined that the most original dyed textiles woven in the Kahramanmaraş region were found in the museum.

Key words: Weaving with "Kirkit", Kahramanmaras, museum, motive, composition

GİRİŞ

* Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi İskenderun Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Hatay.

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara.

Anadolu'nun zengin yapısını, Anadolu insanı tarafından üretilen kültür ürünleri ortaya çıkarmaktadır. Türk el sanatlarının en zengin ürünlerinden birisi el dokumacılığıdır. Dokumacılık sanatının başlama tarihi ve yeri kesin olarak bilinmemekle beraber bu sanat, insanların yaşamlarını ve yaptıklarını önce resimlerle sonra da yazıyla ifade etmeye başlamasından daha da eskiye dayanmaktadır (Akpınarlı ve arkadaşları, 2014, s.323).

Dokuma sanatının insanlık tarihine dayanan bir geçmişi vardır. İnsanoğlu değişik tabiat şartlarından korunmak üzere yapmaya başladığı dokumayı yüzyıllar sonra bir sanat haline getirmeyi başarmıştır. En ilkelinden, en gelişmişine dokumacılıktaki temel işlem hiç değişmemiştir. Zaman içinde renkler ve motifler zenginleşmiş, dokuma sanatı farklı kültürlerin simgesine dönüşmüş, hatta dokunan eşyalar milletlerin gurur kaynağı şekline dönüşmüştür (Çolak ve Akpınarlı, 2016, s.61).

Türk dokumacılık tarihini ise Konya Çatalhöyük ve Diyarbakır Çayönü kazılarında bulunan, Ankara Arkeoloji Müzesi'nde koruma altına alınan dokuma parçaları ortaya koymaktadır. Yine Çayönü kazılarında çıkarılan parçaların M.Ö. 9000 yıllarına tarihlendirilmesi dünyada da dokumacılığın Anadolu'da başladığı düşüncesini kuvvetlendirmektedir (Temir, 2010, s.123).

Dokuma tezgâh üzerinde çözgü adı verilen dikey ipliklerin arasından atkı denilen yatay iplik ve desen, ilme ipliklerinin farklı şekillerde geçirilmesi ile oluşan yüzeylerdir. Atkı ve desen ile oluşturulan atkı yüzlü dokumalar, çözgü iplikleri ile oluşturulduğunda ise çözgü yüzlü dokumalar ismi verilmektedir (Akpınarlı, 2007, s.115). Dokumacılıkta atkı, desen, ilme ipliklerinin sıkıştırılmasında kullanılan "kirkit" aracının ismini alan kirkitli dokumalar; düz kirkitli (kilim, cicim, zili, sumak) ve havlı kirkitli dokuma (halı ve tülü) teknikleridir. Bu tekniklerden kilim tekniği atkı ve çözgü ipliklerinden oluşmakta ve atkı yüzlü bir dokumadır. Cicim, zili ve sumak teknikleri ise atkı, çözgü ve desen ipliklerinden oluşmaktadır. Halı ve tülü tekniklerinde ise atkı, çözgü ve ilme iplikleri ile dokunarak yüzeyde havlar bulunmaktadır.

Anadolu'nun birçok yerinde, evin bir köşesine kurulan tezgâhta dokunan ve oldukça önemli bir yere sahip olan kirkitli dokumalar, günümüzde fabrikasyon üretime dönmesi sebebiyle eski cazibesini kaybetmiştir. Geçmişte genç kızlarımız ve kadınlarımız tarafından kirkitli dokuma teknikleri ile dokunmuş olan eşsiz güzellikteki heybe, çuval, yer yaygısı vb. dokumalarımız, günümüzde ise az sayıda dokunmaktadır. Geçmişte dokunmuş olan eşsiz güzellikteki kirkitli dokuma örnekleri özel koleksiyonerlerde, ailelerin evlerinde, özel arşivlerde ve müzelerde korunmaktadır. Bu müzelerden birisi de Kahramanmaraş ili merkez ilçesinde bulunan Kahramanmaraş Müzesidir.

Bu çalışmanın amacı Kahramanmaraş müzesinde bulunan kirkitli dokumaları teknik, motif, renk ve kompozisyon açılarından inceleyerek tanıtmaktır.

Araştırma esnasında Kahramanmaraş müzesinde bulunan kirkitli dokuma örneklerinden elde edilen veriler nitel yöntemlerle (bilgi formları) ve tarama modeli ile değerlendirilmiştir. Kahramanmaraş müzesinde bulunan 16 adet kirkitli dokuma örnekleri üzerinde çalışılmıştır. Kahramanmaraş müzesinde tespit edilen kirkitli dokumalar renk, motif ve kompozisyon açısından incelenmiş ve envanter kayıtlarından bilgiler edinilmiştir. Elde edilen bilgilerden yola çıkılarak kirkitli dokumaların renk, motif ve kompozisyon özellikleri değerlendirilmiştir.

KAHRAMANMARAŞ MÜZESİNDE BULUNAN KİRKİTLİ DOKUMALARIN RENK, MOTİF VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ

Türkiye'de Akdeniz Bölgesinde bulunan ve tarihi 14 bin yıl öncesine kadar dayanan, Anadolu'nun kültürel zenginliğini oluşturmada önemli bir yere sahip olan Kahramanmaraş İli, günümüze kadar birçok farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Türkiye'deki ilk müzeciliğin izlerine Selçuklular Döneminde Kahramanmaraş'ta rastlanmış olup Dulkadiroğlu Beyliği Döneminde ise dünyada eşsiz öneme sahip olan Geç Hitit Stelleri Kahramanmaraş Kalesinde sergilenmiştir. Kahramanmaraş'ta ilk Müze 1947 yılında Taş Medrese'de kurulmuş olup 1961 yılında Kahramanmaraş Kalesine, 1975 yılında ise bugünkü mevcut Müze binasına taşınmış olup Mayıs 2012 yılında eserlerin farklı sergilenmesi ile Çağdaş Müzecilik Anlayışına uygun şekilde tasarlanarak aynı yerinde hizmet vermektedir.

Bu araştırmada; müzede bulunan 16 adet kirkitli dokuma ürün üzerinde çalışılmıştır. Müzedeki kirkitli dokumaların çoğunluğunu halı ve kilimlerdir.

Kahramanmaraş müzesinde incelenen kirkitli dokumaların atkı, çözgü ve desen ipliklerinin özellikleri değerlendirilerek elde edilen sonuçlar Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. Kullanılan İplik Özellikleri

Kullanılan İplikler	Çözgü		Atkı		Desen	
	F	%	f	%	f	%
Yün	14	82,35	14	82,35	4	100,00
Pamuk	3	17,65	3	17,65	-	-
Toplam	**17**	**100,00**	**17**	**100,00**	**4**	**100,00**

N16

Tablo 1 incelendiğinde; Kahramanmaraş müzesinde bulunan kirkitli dokumaların atkı, çözgü ve desen ipliklerinde çoğunlukla yün ipliği kullanılmıştır. Kahramanmaraş il merkezi ve ilçelerinde yapmış olduğumuz envanter çalışmasında da dokunmuş kirkitli dokumalarda iplik özelliğinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Yeni yapılan kirkitli dokumalarda çözgü ve atkı ipliklerinde kullanım yerine göre yün ve pamuk ipliğin kullanıldığı, cicim dokumalarda desen ipliklerinde sentetik iplik kullanıldığı görülmüştür (Akpınarlı ve diğerleri, 2014, s.358).



Fotoğraf 1. Kahramanmaraş müzesindeki incelemelerden bir örnek

Kahramanmaraş müzesinde incelenen kirkitli dokumalarda zemin ve desende kullanılan renkler değerlendirilerek elde edilen sonuçlar Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2. Kirkitli Dokumalarda Kullanılan Renkler

Kullanılan Renkler	Zemin		Desen	
	F	%	f	%
Krem	9	20,93	11	11,34
Kahverengi	2	4,65	10	10,31
Beyaz	1	2,33	7	7,22
Turuncu	-	-	4	4,12
Lacivert	4	9,30	6	6,19
Kırmızı	12	27,91	13	13,40
Sarı	3	6,97	15	15,46
Siyah	5	11,63	13	13,40
Yeşil	1	2,33	6	6,19
Eflatun (Lila)	1	2,33	-	-
Mavi	3	6,97	9	9,28
Gri	2	4,65	3	3,09
Toplam	**43**	**100,00**	**97**	**100,00**

N16

Tablo 2 incelendiğinde; müzede incelemeye alınan dokuma örneklerinde, zeminde % 27.91 değerle en çok kırmızı kullanılmış bunu sırasıyla krem, siyah, lacivert, sarı, mavi, gri, kahverengi, beyaz, yeşil ve eflatun (lila); desende ise % 15.46 ile en çok sarı renk kullanıldığı bunu da sırasıyla siyah, kırmızı, krem, kahverengi, mavi, beyaz, lacivert, yeşil, turuncu ve gri renkler takip etmiştir. Renklendirmede, birbirine zıt renkler veya aynı renklerin açık – koyu değerleri bir arada uyumlu ve dengeli biçimde kullanılmıştır.



Fotoğraf 2. Kahramanmaraş müzesinde bulunan kirkitli dokuma örnekleri

Kahramanmaraş müzesinde bulunan dokumalarda kullanılan bezemeler değerlendirilerek elde edilen sonuçlar Tablo 3'de verilmiştir.

Tablo 3. Kirkitli Dokumalarda Kullanılan Bezemeler

Kullanılan Bezemeler	f	%
Bitkisel Bezeme	7	18,92
Geometrik Bezeme	10	27,03

Figürlü Bezeme	9	24,32
Nesneli Bezeme	7	18,92
Sembolik Bezeme	4	10,81
Toplam	**37**	**100,00**

N16

Tablo 3 incelendiğinde; kirkitli dokumalarda kullanılan bezeme türlerinden en çok geometrik bezeme kullanılmış, figürlü, nesneli, bitkisel ve nesneli bezemelerde ürünlerde yer almaktadır. İncelenen dokumalarda genellikle motifler çizgi ve eşkenar dörtgen formlu geometrik bezemeler içerisine yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 3. Kahramanmaraş müzesinde bulunan figürlü bezemeli bir halı örneği

Kahramanmaraş müzesinde incelenen kirkitli dokumaların kullanım alanları değerlendirilerek elde edilen sonuçlar Tablo 4'de verilmiştir.

Tablo 4. Kahramanmaraş Müzesinde Bulunan Kirkitli Dokumalarının Kullanım Alanları

Kullanım Alanları	**f**	**%**
Heybe	1	6,25
Duvar Halısı	2	12,50
Yer Yaygısı	12	75,00
Yastık	1	6,25
Toplam	**16**	**100,00**

N16

Tablo 4 incelendiğinde; Kahramanmaraş müzesinde bulunan kirkitli dokumaların çoğunlukla kilim ve halı tekniği ile dokunmuş yer yaygıları oldukları tespit edilmiştir. Yer yaygılarının haricinde ise duvar halısı, yastık ve heybe bulunmaktadır. Kahramanmaraş il merkezi ve ilçelerinde yapmış olduğumuz envanter çalışmasında yer yaygısı, duvar halısı, yastık ve heybe dışında yöre halkının hububatlarını, eşyalarını vb. saklamak ve taşımak için dokumuş oldukları, çoğunlukla bordürlerinde cicim dokuma tekniği ile üretilmiş çuval örnekleri de tespit edilmiştir.(bkz.örnek 7,14)

Kahramanmaraş müzesinde incelenen kirkitli dokumalarının kompozisyon özellikleri değerlendirilerek elde edilen sonuçlar Tablo 5'de verilmiştir.

Tablo 5. Kirkitli Dokumaların Kompozisyon Özellikleri

Kompozisyon Özellikleri	F	%
Bütün yüzeye yayılan	9	56,25
Dikey	5	31,25
Yatay	2	12,50
Toplam	**16**	**100,00**

N16

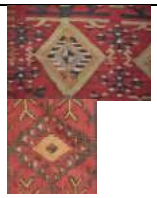
Tablo 5 incelendiğinde; Kahramanmaraş müzesinde bulunan kirkitli dokumaların çoğunlukla bütün yüzeye yayılan kompozisyonda dokundukları tespit edilmiştir. Bütün yüzeye yayılan kompozisyon haricinde dikey ve yatay kompozisyonda yerleştirilmiş örneklere de rastlanmıştır.



Fotoğraf 4. Dikey, yatay ve bütün yüzeye yayılan kompozisyon örnekleri

Kahramanmaraş müzesinde incelenen kirkitli dokumaların üzerinde yer alan motiflerin isimleri ile ilgili müze envanter kayıtlarında hiçbir bilgiye rastlanmamıştır. Araştırma kapsamında incelenen dokumaların motifleri yörede 2012 – 2013 yıllarında il merkezi ve ilçelerde yapılan envanter çalışması verileri ve çeşitli kaynaklardan yararlanılıp tespit edilmiştir. Buna göre kirkitli dokumalarda kullanılan motiflere deve tabanı, kuş cırnağı, aşılırım, topak cınak vb. isimler verildiği yörede yapılan envanter taramasında, yöre halkı tarafından belirtilmiştir.

İncelenen Kirkitli Dokuma Örnekleri ve Özellikleri Şöyledir:

Örnek No: *1* ***Envanter No:*** *932* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Kilim* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *180 x 361 (2 şaktan oluşmuştur)* ***Motifler:*** *Düz çizgi, Akrep, Muska – Nazarlık*		

Örnek No: *2* ***Envanter No:*** *931* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Kilim* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *163 x 380 (2 şaktan oluşmuştur)* ***Motifler:*** *Koçboynuzu, muska, kurtağzı*		
Örnek No: *3* ***Envanter No:*** *931* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Halı* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *91 x 153* ***Motifler:***		
Örnek No: *4* ***Envanter No:*** *955* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Kilim* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *136 x 328 (Şakın biri 59, diğeri 77 cm'dir)* ***Motifler:*** *Akrep, Tarak*		
Örnek No: *5* ***Envanter No:*** *2924* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Kilim, cicim ve tülü* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *58 x 414* ***Motifler:*** *Bereket, Kurtağzı, Baklava*		
Örnek No: *6* ***Envanter No:*** *2926* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Kilim* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *144 x 446 (2 şaktan oluşmuştur)* ***Motifler:*** *Yıldız, Çengel, Pıtrak, Akrep, Koç Boynuzu*		
Örnek No: *7* ***Envanter No:*** *2927* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Kilim ve tülü* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *151,5 x 185 (Orta şak 37, kenar şaklar 48 ve 46,5 cm)* ***Motifler:*** *Pıtrak, Göz, Çengel*		

Örnek No: *8* ***Envanter No:*** *10.5.76* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Halı* ***Ürün Türü:*** *Duvar Halısı* ***En x Boy:*** *111 x 188* ***Motifler:*** *İnsan, At, Kuş, Kaplan*		
Örnek No: *9* ***Envanter No:*** *13.25.77* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Halı* ***Ürün Türü:*** *Halı parçası* ***En x Boy:*** *43 x 48* ***Motifler:*** *İnsan, At, Kuş, Kaplan*		
Örnek No: *10* ***Envanter No:*** *10.6.76* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Halı* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *111 x 192* ***Motifler:***		
Örnek No: *11* ***Envanter No:*** *2.1.77* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Halı* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *134 x 352* ***Motifler:*** *Suyolu*		
Örnek No: *12* ***Envanter No:*** *13.1.78* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Halı* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *178 x 352* ***Motifler:*** *Pıtrak, çengel, göz*		
Örnek No: *13* ***Envanter No:*** *4.13.79* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Halı* ***Ürün Türü:*** *Yastık* ***En x Boy:*** *48 x 85* ***Motifler:*** *Pıtrak, suyolu, baklava*		

Örnek No: *14* ***Envanter No:*** *4.14.79* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Sumak ve cicim* ***Ürün Türü:*** *Heybe* ***En x Boy:*** *48 x 139* ***Motifler:*** *Koçboynuzu, suyolu, akrep*		
Örnek No: *15* ***Envanter No:*** *24.7.78* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Kilim ve sumak* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *120 x 165* ***Motifler:*** *Düz çizgi, akrep*		
Örnek No: *16* ***Envanter No:*** *24.8.78* ***Bulunduğu Yer:*** *Kahramanmaraş Müzesi* ***Uygulanan Teknikler:*** *Cicim* ***Ürün Türü:*** *Yer Yaygısı* ***En x Boy:*** *203 x 208 (Şakların genişliği 48, 54, 54 ve 47 cm)* ***Motifler:*** *Pıtrak, Koçboynuzu*		

Sonuç olarak; Kahramanmaraş müzesinde bulunan kirkitli dokumalar çoğunlukla insanlar tarafından evlerinin tabanlarını kapatmak için dokumuş oldukları yer yaygılarıdır. Müzede tesbit edilen eşsiz örneklerin envanter kayıtları çok yetersiz olduğundan dokunma yılları ile ilgili açıklama yapılmamıştır. Araştırmacıların daha sağlıklı bilgi alabilmesi ve karşılaştırma çalışmaları yapabilmesi için müzelerdeki dokuma veya diğer etnoğrafik ürünlerin ekip çalışması ile envanterlerinin yeterli düzeyde hazırlanması gerekmektedir. Yer yaygılarının çoğunluğu kilim tekniği ile dokunmuş olup, kilim tekniğinin haricinde cicim, halı, tülü vb. tekniklerle de dokunmuş örnekleri bulunmaktadır. Bu dokumalarda genellikle Kahramanmaraş ve çevresinde tarım ve hayvancılık ile uğraşılmasından dolayı çözgü, atkı ve desen ipliklerinde pamuk ve yün iplikler kullanılmıştır. Kirkitli dokumaların ipliklerinde ise birbirine zıt renkler ya da aynı renklerin ton geçişlerinden elde ettikleri iplikleri tercih etmişlerdir.

Genç kuşak kirkitli dokumaları tanımamakta ve özelliklerini bilmemektedir. Günümüzde dokuma geleneğinin Kahramanmaraş'taki üretim durumu göz önüne alındığında, Kahramanmaraş yöresine ait olan fakat unutularak aktarılmayan dokuma özelliklerinin zamanla yok olacağı bir gerçektir. Bilimsel araştırmalar sonucunda ortaya çıkan belgeler unutulmakta olan bu sanatı belli oranda telafi etmeye çalışmaktadır. Ancak yörede yaşayan ve dokumacılık ile uğraşan insanlar tarafından geleneksel yöntemleriyle, unutulmadan ve bozulmadan yaşatılabilmesinin en büyük kazanç olacağı düşünülmektedir. Bunun için yükseköğretim kurumlarının, milli eğitim bakanlığına bağlı halk eğitim merkezlerinin ya da bu alan ile ilgilenen tüm kamu kurum ve kuruluşlarının gerekli araştırmaları büyük bir titizlikle yapmaları gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Akpınarlı, H. F. (2007). **"Mersin Yöresi Zili Dokumacılığı"** Prof. Dr. Taciser Onuk'a Armağan, 115 – 118, Ankara.

Akpınarlı, H. F., Baykasoğlu, N., Kurt, G., Yılmazoğlu, İ. H., Yıldız, E. (2014). **"Kahramanmaraş El Sanatları"**, Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları, Ankara.

Çolak, A. ve Akpınarlı, H. F. (2016). "Kahramanmaraş Cicim Dokumalarının Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri". 4. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Uluslararası Kültür Sanat Etkinlikleri, Antalya.

Temir, Ş. R. (2010). "Geçmişten Günümüze Şile ve Şile Bezi". T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

SİMAV ÇEVRESİ CİCİM DOKUMALARI

(SİMAV ENVIRONMENTAL CİCİM WEAVINGS)

İbrahim ERDEK*

ABSTRACT

Kütahya's most dense Yörük is the district of Simav. The main nomadic groups are Karakeçili, Kızılkeçili, Yağcıbedir, Kızıklı, Afşar and Aydınlı Yörükleri. As geography, the Aegean Turkmen are on the way to migration. The mountains in the district (Uludağ / Keşişdağı, Alacam Mountains / Akdağ, Eğrigöz Dağı, Gölcük Dağı, Murat Dağı) are important centers that Yörükler used as a tableland.

At the beginning of the traditional weaving, which is an integral part of the nomadic lifestyle, the carpet comes with rugs from our lint-free weaves. In this study, the technical and design features of the twine fabrics detected in Simav and the surrounding villages and having more intense production than the others will be presented together with the visual data.

Key words: Cicim, weaving, Yörük, Kütahya, Karakeçili

GİRİŞ

Orta Asya'da, Türklerin yaşadığı bölgelerde ortaya çıkıp onlarla birlikte Anadolu'ya kadar gelen dokumalarımız, kültürümüzün özgün ürünleri arasında yer almaktadır. Anadolu'ya göç edip yerleşen oymaklar tarafından çeşitli merkez ve birimlerde yoğun olarak üretilmiştir. Geçmişte geniş kitlelerin günlük ihtiyaçları karşılamak için ürettiği geleneksel kültür ürünleri, yüzyılların birikimini günümüze kadar taşımış, günümüzde belli merkezler harici üretimi bitmiştir. Yoğun bir yörük nüfusuna ev sahipliği yapan Kütahya'nın Simav ilçesi, geleneksel dokumalarımızdan olan Cicim açısından önemli bir merkezdir.

1. SİMAV

Simav, Kütahya il sınırları içinde kuzey-güney doğrultusunda uzanır. İç Batı Anadolu Bölümünde yer alan ilçe, Ege ile Marmara bölgeleri arasında sınır görevi görür. Simav"ı kuzeyde Emet, doğuda şaphane, güneyde Selendi ve Demirci, batıda ise Sındırgı ilçeleri çevreler[2].

Simav çevresindeki iller ise Uşak, Kütahya, Balıkesir, Manisa, Bursa'dır. İlçe Uşak'a 86km, Balıkesir'e 139km., il merkezi Kütahya "ya 143km., uzaklıktadır. Kütahya'ya ilçeleri arasında il merkezine en uzak ilçe Simav'dır.

Simav tipik olarak Marmara ve Ege bölgesi iklim yapısına sahiptir. Kışın batıdan esen, yazın ise doğudan esen rüzgârların etkisi altındadır. Yıllık yağış ortalaması 600-750 Kg/M2, sıcaklık ortalaması 10-12C'dır[3]. Simav'da iklim geçiş niteliği taşır. Kıyı Ege'nin ılıman ikliminden etkilenen bölge, İç Anadolu'nun sert ve

[1] * Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Sakarya.

[2] Cihat Pala, Ertuğrul Erdoğdu, Doğası Tarihi ve Foklkloruyla Simav, İzmir: Simav Kaymakamlığı Köylere Hizmet Götürme Birliği yay., 2007, s.232.

[3] Simav Sanayi ve Ticaret Odası Ekonomik Raporu, 2012, s.9.

kurak ikliminden de nasibini alır. Rakımı iki bin metre olan Simav dağı[4], güneyden ılık, nemli rüzgârları engeller. Bölgede yazlar ege kadar sıcak geçmez. Kışlar ise soğuk ve karlıdır. Eskiden donlu günler daha fazla iken, jeotermal borularının şehrin birçok cadde ve sokaklarına yerleştirilmesiyle donlu gün sayısı da azalmıştır. En sıcak ay temmuz, en soğuk ay ise ocak ayıdır. En fazla yağış kış mevsiminde görülür. Bölgenin doğal bitki örtüsü ormandır. Yer yer bozkır da görülür[5].

Simav, Kütahya'nın ilçeleri arasında nüfus büyüklüğü yönünden ikinci sıradadır. 1935'te 5.900 olan[6], 2000 yılına kadar ortalama düzeyde artan ilçe nüfusu bu yıllardan sonra göç nedeniyle durağanlaşmış ve azalmaya başlamıştır. Çok sayıda belde yerleşimi bulunan Simav'da beldelerin nüfusu oldukça azalmıştır. İlçe halkı özellikle İzmir, Uşak ve Bursa gibi illere göç etmiştir. İlçe merkezinin nüfusu 24.186 köyler ve beldelerle beraber ise 67.786'dır[7].

Simav, Kütahya ilinin 13 ilçesinden biridir. Ege bölgesinin İç Batı Anadolu bölümünde yer alan ve Kütahya'ya 103 km uzaklıkta bulunan ilçenin, 21 belde ve 69 köyü bulunmaktadır. 1557 km^2 yüzölçümüne sahip ilçede rakım 800m'dir.

Genel ekonomi tarım ve hayvancılığa dayalıdır. İlçenin Manisa ve Balıkesir'e yakınlığı ve buradaki gelişmiş sanayi ilçe halkının buralara çok sayıda göç vermesine sebep olmuştur. İlçe genelinde 32.930 büyük baş ve 84.000 küçükbaş hayvan yetiştirilmektedir[8].

Batı Anadolu dokumacılığı, Türk el dokumacılığı açısından önemli bir bölgedir. İç Ege olarak adlandırılan bölgede yer alan Kütahya Yörük yerleşimi bakımında önemli bir nüfusa sahiptir.

Hayvancılık faaliyetleri Yörük yaşam tarzının en önemli ekonomik getirilerinden biri olmasının yanında, yine hayvancılığa bağlı dokuma sanatlarının oluşumuna önemli bir katkı sağlamaktadır. Yöre halkı koyun ve keçilerden elde ettikleri yün ve kılları önce eğirip iplik haline getirmişler, sonrada bunları halı, kilim, zili, cicim, çul vb. dokumalarda kullanmışlardır.

Türk dokumacılığı açısından önemli merkezlerden biri olan ilçede yapılan alan araştırmasında, bölgenin yoğun bir Yörük yerleşim merkezi olduğu tespit edilmiştir. İlçede, dokumacılığın çok eski bir geçmişi olduğu ve aile ekonomisine de önemli bir katkı sağladığı bilinmektedir.

2. SİMAV ÇEVRESİ CİCİM DOKUMALARININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Cicim Dokumalar:

Cicim dokuma denilince akla atkı ipiyle desenlenen atkı yüzlü cicimler gelmekte ve konuyla ilgili kaynaklarda da bu cicim ve tekniği üzerinde durulmaktadır[9]. Ancak çok fazla üzerinde durulmayan belki de Anadolu'nun pek

[4] Simav"ın güneyini kaplayan Demirci dağının devamıdır. 1801 M. yüksekliğindeki Simav dağında kestane, çam, gürgen, kayın ve meşe yetişmektedir.
[5] Cihat Pala, Ertuğrul Erdoğdu, a.g.e., ss.49-51.
[6] Tuncel, Metin, *Atatürk'ün Doğumu'nun 100. Yılına Armağan Kütahya*, İstanbul, 1981-1982, s, 24
[7] https://tr.wikipedia.org/wiki/Simav (Erişim:11.04.2017)
[8] www.simav.gov.tr/sayilarla-simav2015 (Erişim:11.04.2017)
[9] Belkıs Balpınar Acar, **Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları**, İstanbul, 1982, s. 51, Belkıs Acar, **Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar**, Ak yayınları, İstanbul, 1975, s. 28; Y. Durul, **Anadolu Kilimlerinden Örnekler**, İstanbul, 1985, s. 40; K. Özbel, **El Sanatları Cicim ve Sili**, C. VII, Ankara, (tarihsiz).

çok yöresinde dokunan ve tanınan bu cicim tekniği zamanla unutulmuş ve uygulanmaz hale gelmiştir. Bu cicim tekniği çözgü ipiyle desenlenen çözgü yüzlü cicimler şeklinde tanımlanan cicimlerdir[10]. Atkı ipiyle desenlenen cicimleri; kilim dokumalarından farklı olarak atkı ve çözgü iplerinin kullanıldığı iki ipliğe ilave olarak üçüncü bir desen ipinin ilavesi ile dokunur; Atkı ve çözgü iplerinin birbirini gizlemeden eşit aralıklarla kesiştiği dokuma arasına renkli desen ipliklerinin kabarık desenler meydana getirmesidir[11]



Fotoğraf: 1, Kayalıdere köyü. Fotoğraf: 2, Ortaca köyü. Fotoğraf: 3, Maden Köyü

Cicim, yüzü ve tersi ayrı görüntü veren, atkı ve çözgü ipliği dışında yüzeyde süsleme yapmak amacıyla ya bir ya da birden fazla sayıda desen ipliği kullanılarak dikey tezgâhlarda yapılan dokumalardır[12].

Cicim bir veya iki kişi tarafından dokunur. İki kişi dokursa biri tezgâhın önüne diğeri arkaya oturur. Dokumanın asıl yüzü tezgâhın arka tarafında çıkar; ters yüzünde ise ipler dağınık karışıktır. İpler iki kişi arasında desene göre alıp verilir bu işlemede halk arasında çalma, çelme denir[13]. Günümüzde halk arasında **cicim, cecim, çecim, cacım, çalma, çelme**, **tülü, tülüce, bırakmalı** gibi değişik isimlerle bilinir[14].



Fotoğraf: 4, Y. Dolaylar köyü. Fotoğraf: 5, A.dolaylar köyü.Fotoğraf: 6, Hasanören Köyü

Yörede bu dokumalar kilim tekniği ile birlikte dokunmuştur. Tamamen cicim tekniği ile dokunmuş örnekle karşılaşılmamıştır. Bulunan örnekler Heybe ve Yolluk gibi küçük ebatlı dokumalardır. Ölçüleri en de 38cm ile 70cm, boy da 125cm ile 153 cm olurken yolluklarda 223 cm'yi bulmaktadır. Bunların en eskisi 70 yıllıktır. Kullanılan malzeme tamamen yündür.

---

[10]N. Görgünay, "Anadolu'da Cicim Çeşitleri", **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, Ankara, 1987, s.139–150; B. Deniz, "Anadolu-Türk Dokuma Sanatında Cicim / Cicim's Place in Anatolian – Turkısh Art of Weaving", **Sanat Tarihi Dergisi,** C.VII, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1994, s. 67–73.

[11] B. Balpınar Acar, **Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları**, s. 56–59.

[12] Barışta, H. Örcün, "**Türk El Sanatları"**, s119.

[13] B. Deniz, **Anadolu-Türk Dokuma Sanatında Cicim**, s. 59.

[14] B. Deniz, **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, s. 81.



Fotoğraf: 7, Mahmutlar köyü. Fotoğraf: 8, İnkaya köyü. Fotoğraf: 9, Toklar Köyü

Yörede halı dokumacılığı da yapılmaktadır. Fakat halı dokuma ilçeye sonradan tüccarlar eliyle getirilmiştir. Havsız kirkitli dokuma geleneği ilçede daha eskidir. Zaten belli bir dokuma geleneği olan ilçede halı dokuma kısa sürede benimsenmiştir.

Günümüzde tespit edilen dokumaların çoğu camilere teberru edilen dokumalardan oluşmaktadır. Camilerde bulunan halılar yenileriyle değiştirilirken, cicim ve benzeri dokumalar camilerin belli bölümlerinde tutulmaktadır. Elde kalan sınırlı sayıdaki dokumanın resmi kurumlarca envanter altına alınması gerekmektedir. Bu dokumalar zamanla güve vb. etkenlerden dolayı bir süre sonra kullanılamaz hale gelerek atılacak, ya da caminin diğer ihtiyaçlarını karşılamak için yok pahasına elden çıkarılacaktır.



Fotoğraf: 10, Evciler köyü. Fotoğraf: 11, Darıca köyü. Fotoğraf: 12, Akpınar Köyü



Fotoğraf: 13, Şenköy. Fotoğraf: 14, Yemişli köyü. Fotoğraf: 15, Kızılcık Köyü

MOTİFLER

Bordür Motifleri:



Çizim: 1, Alma suyu. Çizim: 2, Parmak



Çizim: 3, Deve tabanı. Çizim: 4, Çiçekli su.



Çizim: 5, Sığır sidiği. Çizim: 6, El.



Çizim: 7, Göz. Çizim: 8, Sekme.



Çizim: 9, Salkım. Çizim: 10, Emetdere yanışı.



Çizim: 11, Namazkar. Çizim: 12, Kazayağı.

Zemin Motifleri:



Çizim: 13,Çiçekli tırnak.



Çizim: 14, Toparlak tırnak.



Çizim: 15,Çiçekli tırnak.



Çizim: 16,Çiçeksiz tırnak.



Çizim: 17,Yarım Tırnak.



Çizim: 18,Göz.



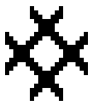
Çizim: 19, İki gışlı gıvrım.



Çizim: 20,Yedivalan.



Çizim: 21, Tavukayağı.



Çizim: 22, Köpek izi.



Çizim: 23, Tavukayağı



Çizim: 24, Efecik



Çizim: 25, Göbek

SONUÇ

Simav ve çevresi yörükler için önemli bir yerleşim yeri olmasıyla birlikte çevre illerden gelen yörüklerin önemli göç yolları üzerindedir. Bölgenin yoğun bir yörük yerleşim alanı olması, beraberinde bu kültürün bir parçası olan dokumaların devamlılığının sağlanması gerekliliğini gündeme getirmiştir.

Bu çalışmada, Simav yöresi Cicimlerinin teknik ve desen özellikleri, görsel verilerle destekleyerek bir tespit çalışması ortaya koyulmuş ve Türk kültürüne bu dokumalar detaylı olarak tanıtılıp, Kütahya dokuma sanatının tanıtımına katkı sağlamıştır. Yeniden değerlendirilmesi amacıyla, bu el sanatları ürünlerinin ve bunların yaşatıldığı köy ve yerleşim yerleri tanıtılarak günümüzde üretilmeyen bu dokumaların korunması ve karakteristik özelliklerinin tespit edilmesi, bu dokumaların gelecekte tanınmasına imkân vermiştir.

Çalışma ile birlikte Kütahya ili Simav çevresi Dokumaları bilim dünyasına kalıcı belgelerle tanıtılması sağlanmış olacaktır. Ayrıca elektronik ortamda çizimleri yapılarak tekrar üretilebilirliğine olanak sağlanmıştır.

Daha önce bu konuda çalışılmamış bir bölge olması konunun önemini artırmış ve bundan sonraki çalışmalara bir kaynak teşkil edeceği de düşünülmektedir. Hem renk kompozisyonları, hem ebat yönü ile doğru bir şekilde tespitinin yapılması, tespit edilen dokuma örneklerinin fotoğraflarının çekilerek arşivlenmesi ve gerekli belgelemeler yapılarak gelecek kuşaklara doğru bir şekilde aktarımı amaçlanmıştır.

KAYNAKLAR

1. PALA, Cihat, Ertuğrul ERDOĞDU, **Doğası Tarihi ve Folkloruyla Simav**, İzmir: Simav Kaymakamlığı Köylere Hizmet Götürme Birliği yay., 2007.
2. Simav Sanayi ve Ticaret Odası Ekonomik Raporu, 2012.
3. TUNCEL, Metin, **Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya**, İstanbul, 1981-1982.
4. BALPINAR ACAR, Belkıs, **Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları**, İstanbul, 1982.
5. ACAR, Belkıs, **Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar**, Ak yayınları, İstanbul, 1975.
6. DURUL, Yusuf, **Anadolu Kilimlerinden Örnekler**, İstanbul, 1985
7. ÖZBEL, Kenan, **El Sanatları Cicim ve Sili**, C. VII, Ankara, (tarihsiz).
8. GÖRGÜNAY, Neriman, "Anadolu'da Cicim Çeşitleri", **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, Ankara, 1987.
9. DENİZ, Bekir, "Anadolu-Türk Dokuma Sanatında Cicim / Cicim's Place in Anatolian – Turkısh Art of Weaving", **Sanat Tarihi Dergisi,** C.VII, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1994.
10. DENİZ, Bekir, **"Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygılar**", Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2000.
11. BARIŞTA, H. Örcün, "**Türk El Sanatları"**, Kültür Bakanlığı Yayınları:2168, Sanat Eserleri Dizisi:192, Ankara, 1998.
12. https://tr.wikipedia.org/wiki/Simav (Erişim:11.04.2017)
13. www.simav.gov.tr/sayilarla-simav2015 (Erişim:11.04.2017)

KAYNAK KİŞİLER

1. Ayşe YÜKSEL, 1976, Sarıçam Köyü
2. Hüseyin DEVEKÖR, 1936, Kalkan Köyü
3. Selime ÇINAR, 1950, Şenköy
4. Alime KÖSEMEN, 1932, Eğirler Köyü
5. Cennet DANIŞ, 1969, Maden Köyü
6. Emine YAMAN, 1970, Maden Köyü
7. Fadime OKUMUŞ, 1963, Darıcı Köyü
8. Himmet AKKAYA, 1945, Sarıcaalan Köyü
9. Müride ÇELİK, 1949, Kayaışık Köyü
10. Fadime YILDIZ, 1939, Yassıeynan Köyü
11. Ahmet GÜMÜŞ, 1951, Karapınar Köyü

8. OTURUM (8. SESSION)-B Salonu (B Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Mustafa SEVER
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) İbrahim KUNT

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

GELENEKSEL KİRKİTLİ DOKUMALARIMIZIN YENİDEN TASARLANMASI

(RE-DESIGN OF TRADITIONAL TURKISH "KİRKİTLİ" (RUG) WEAVINGS)

Didem ATİŞ*

ABSTRACT

By beginning on Central Asian steppes, Turkish Art gain some major schematic motifs of geometric forms. The most old and common located almost each anatolian villages. Mostly they were depicted as architecture, handicrafts geometric forms. In addition these, some other mathematic rules were used on complex geometric decorations.

Artists were mostly trying geometric shapes resources and they finded out rich depiction values and paths while reflecting manner. However, square or triangle forms used to depicting such gorgeous art works. Basic geometric forms are able to turn into new shapes because of their forms. Therefore, they would be catchy. Artists of ancient ages just used their imagination and simple values, due to lack of technological capabilities.

GİRİŞ

En eski uygarlıklardan günümüze kadar sanatçılar; yapıtlarının meydana geliş aşamasında matematiksel kuralları kullanmışlardır. Orta Asya bozkırlarından başlayan Türk Sanatı, ilk başlarda tüm toplumlarda olduğu gibi; temelini geometrik formlardan alan şematik motiflere dayanmaktadır. Anadolu'nun hemen hemen her şehrinde karşılaştığımız ve hayranlıkla izlediğimiz Türk sanat eserlerine baktığımızda; gerek mimari, gerekse el sanatları ürünlerinde simgesel ve geometrik formlar en eski ve yaygın olanlardır. Karmaşık geometrik süslemelerin temelinde çok güçlü matematik kuralları uygulanmıştır. Sanatçı geometrik şekillerin olanaklarını deneyerek, çok zengin anlatımlar bulmuştur.

Hâlbuki böylesine muhteşem sonuçların temelinde üçgen, kare veya çokgen gibi basit bir geometrik form bulunmaktadır. Tekrarlanan birimin zaman içinde belirginliği yok olabilir. Ama unutulmaması gereken basit geometrik formların, yapıları nedeniyle, yeni formlara dönüşebileceği ve çok kolayca akılda tutulabileceğidir. O dönemin sanatçısı kısıtlı teknolojik imkânları içinde, hayal etmiş ve uygulamıştır.

1. KISACA TASARIM

Anadolu insanı da hayalindeki nesneyi oluşturmak için (Foto.1); düşünceden uygulamaya kadar geçen süreç yaşamıştır. Anadolu insanımız bunları yaparken bilinçli davranmamıştır. Ama tasarımın çıkış kaynağı zaten doğadır.

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



Fotoğraf.1: Küçük Hamiyeli kilim (Foto: Didem Atiş, 1999).

Tasarımın oluşmasında çeşitli ilkeler bulunmaktadır. Bu ilkeler ana iki başlık altında toplanır: Tasarım Öğeleri ve Kompozisyon İlkeleri.

Tasarım Öğeleri; Nokta / Çizgi / Leke; Biçim / Renk / Doku; Yüzey / Boyut alt başlıklarından oluşur.

Kompozisyon İlkeleri ise; Zıtlık, Egemenlik, Uyum, Denge, Tekrar (Ritim), Koram, Birlik, Bütünlük ve Şekil – Zemin (fon-form) ilişkisinden meydana gelmektedir.

Bakılan her hangi bir sanat eserinde veya bir tasarımda kişiyi beğenmeye iten, tasarım öğelerinin belirli, bir düzen içinde bir araya gelmeleridir ki; bu "kompozisyon" olarak tanımlanmaktadır. Kompozisyonda en önemli ilke, her şeyin bütüne ait ve uygun olması, hiç bir öğenin birbirine yabancı ve uyumsuz olmamasıdır. Yani bütünlüktür, bütünlük içinde çeşitliliktir. Bu nedenle doğru bir kompozisyonda; zıtlık, egemenlik, uyum, denge, tekrar, birlik, bütünlük ve fon-form ilişkileri bulunmalıdır (Foto.2-3).





Fotoğraf. 2. Didem Atiş'in kirkitli dokuması (2000).
Fotoğraf.3: Hakan Çiloğlu'nun halı dokuması (2000).

2. GELENEKSEL DEĞERLERİ KORUYARAK YENİDEN TASARLAMAK

Orta Asya'dan itibaren İslam Sanatı da dahil olmak üzere kullanım alanı çok geniş olan geometrik süsleme, düzlem geometrisinden kaynaklanmaktadır. Düzlem geometrisinin temeli düzenli birim tekrarlarına dayanır. Bu birimler yüzeyi

kaplayan ve düzenli, basit geometrik formlardır. Türk sanatında ise geometrik süsleme tarzının temelini oluşturan üç ana form vardır: Kare, eşkenar üçgen ve altıgen. Türk sanatında özellikle Selçuklu dönemi eserlerinde düzlem geometrisinin ve geometrik süsleme anlayışının doruk noktasına vardığı gözlemlenebilir. Bu miras Osmanlı döneminde de mimariden, ahşap sanatına, tekstil ürünlerinden metal işçiliğine kadar görsel düzenlemenin temelini oluşturmuştur. Bunun başlıca iki nedeni vardır: Birincisi İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte gelen yasaklamalarla birlikte gelen soyutlama ve stilize etme çabasıdır. İkincisi ise; eserlerin üretilmesinde kullanılan malzemelerin geometrik formları oluşturmaya olan yatkınlığıdır.

Konuya bir diğer açıdan bakıldığında; dünyamız bir küreselleşme süreci yaşamaktadır ama bunun içinde de sanatçılar yerel kimliklerini kaybetmemeye çalışmaktadırlar (Foto.4).



Fotoğraf.4: Hakan Çiloğlu'nun halı dokuması (2000).

Küreselleşme sözlüklerde, "Uluslararası düzlemde yaygınlaşmış iktisadi etkinliklerin işlevsel anlamda birbirlerine eklemlenmesi" (http://www.tdk.gov.tr, 09.10.2016) olarak tanımlanmaktadır. Fakat genel olarak; bir toplumun ekonomik, kültürel, sosyolojik ve siyasi olarak dünyaya açılması ve dünya ile bütünleşmesi olarak da bilinmektedir.

Siyasal yönü, bir ülkenin siyasal egemenliğidir. Ekonomik olarak, uluslararası sermayenin egemenliğidir. Tüketim alışkanlıklarının kontrolü ile tüm dünyayı benzer kalıplara sokmaya çalışılmaktadır. Bu durum bir yandan günlük yaşam açısından dünyayı tek tipe dönüştürürken, diğer yandan, ekonomik verimliliğin, yani üretim verimliliğinin, dünya ekonomisindeki en belirleyici ölçüt olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır.

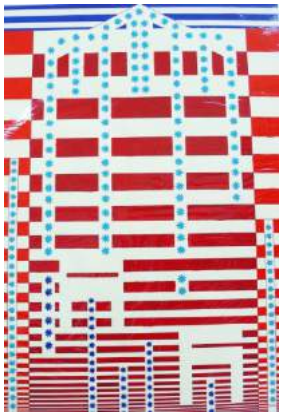
Kültürel yön ise, iki karşıt sonuç olarak görülmektedir. Küreselleşme, kültürel farklılıkları teknolojik aletlerle tüm dünyaya duyururken, diğer yandan tüketici davranışlarını etkileyerek dünyada kültürel bir tek tipi teşvik etmektedir (Kongar; 1997). Ama günümüz sanatçıları da bir derecede bu olguya karşı durarak, kendi kültürel kimliklerini de yansıtan eserler üretmektedirler (Foto.5). Ülkemizde de kirkitli dokumalarda çağdaş ve kompozisyon ilkelerine uyan uygulamalar da bulunmaktadır. Kirkitli dokuma sanatçılarının tuvali tezgâh, fırça ve boyaları ipliklerdir.



Fotoğraf. 5. Didem Atiş'in kirkitli dokuması (1995).

Temelde her toplum kendi koşulları içinde bir sanat anlayışı meydana getirir. Bunlar kendi zamanlarının temsilcileridir. Dönemini kapatmış sanat eserlerini gerek teknik, gerekse tasarım olarak yaşatmaya çalışmak; ruhsuz ve günümüz yaşamı için komik denebilecek tekrarlar olmaktan ileriye gitmeyecektir ki; günümüzde her sanat alanında bu örnekleri görmekteyiz. Bu nedenle; çağdaş ama geleneksel değerlerimizi taşıyan tasarımlar yapılmalıdır.

Bu örneklenirse; Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Halı-Kilim Ana Sanat Dalı'nda Temel Sanat Eğitimi ve Tasarım İlkeleri derslerinde alınan temel bilgilerin üst sınıflarda Halı Kilim alanında çağdaş tasarımlar üretmeye çalışmalarıdır (Foto.6-9).

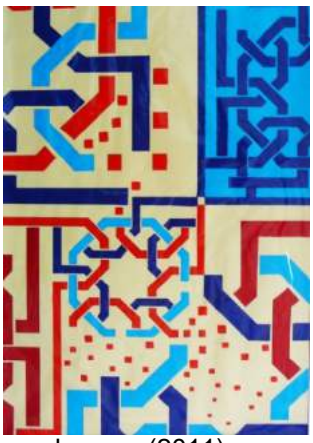


Fotoğraf. 6. Yasin Akalın'ın tasarım çalışması (2011).



Fotoğraf. 7. Merve Gez'in tasarım çalışması (2011).





Fotoğraf. 8. Yasin Akalın'ın tasarım çalışması (2011).
Fotoğraf. 9. Selen Ülbağ'ın tasarım çalışması (2011).

SONUÇ

Yaşadığımız topraklardaki binlerce yıllık kültürel miras, sanatçıların en sağlam çıkış noktasıdır. Geleneksel değerlerimizin yaşatılması ve geliştirilmesi noktasında ortak sorumluluğumuz bulunmaktadır. Dokumalarımıza yeni tasarımlarla, yeni kullanım alanları kazandırmamız gerekmektedir. Bunu yaparken 2000 yıllık geleneği göz ardı etmek ve ondan faydalanmamak herhalde doğru olmayacaktır. Eğer bu konudaki gerekli önlemleri almazsak ortada dokuma yerine sadece onun, yanlış anlayıp, yanlış araştırdığımız kültürü müzelerdeki örnekleri kalacaktır. Türk sanatını ve tasarımı tamamen özümsemiş tasarımcıların, her sanat alanında geniş yaratma olanaklarının bulunduğunu bilmeleri gerektiğine inanmaktayım.

KAYNAKÇA

- KONGAR, Emre: KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜREL FARKLILIKLAR ÇERÇEVESİNDE ULUSAL KÜLTÜR, 16 Mayıs 1997, Ankara, http://www.kongar.org/, 28.01.2014.
- http://www.tdk.gov.tr, 09.10.2016.

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

STONE SCULPTURES FROM THE MUSEUM IN NOVONIKOLAYEVKA VILLAGE IN KYRGYZSTAN*

Yu. S. KHUDYAKOV*
A. Yu. BORISENKO**

Stone statues of medieval nomads in the vast areas of Eurasian steppes have long been attracting the attention of researchers of archaeological sites and scientists. Medieval stone statues with the appearance of male warriors are rather widely distributed in mountains and valleys of the Tien Shan on the territory of Kyrgyzstan and Kazakhstan steppes. Such archaeological sites were first discovered in the Tien Shan in the early 19th century [Vinnik, 1995. P. 160]. In 1856, the stone statues located on the Issyk-Kul Lake coast were examined and sketched by C.C. Valikhanov, a Kazakh researcher and traveler [Valikhanov, 1984. P. 341-342]. In 1857, several statues located in the Tyup River valley to the south of the Issyk-Kul Lake were examined by P.P. Semenov-Tian-Shansky, a Russian researcher [Semenov, 1946. P. 182-183]. Later, in the second half of the 19th century, individual stone statues in the southern part of the Issyk-Kul Basin were examined or referred to in works by some Russian lovers of the antique who worked in the area [Vinnik, 1995. P. 162-164]. In 1890s, a considerable contribution to the study of various archeological sites, including those pertaining to the culture of the Ancient Turks, was made by V. V. Bartold, who discovered, among others, the stone statues, some of which were located in the Issyk-Kul Basin. These sites included sculptures located on the west side of enclosures. V.V. Bartold provided a fairlyaccurate chronology and cultural attribution of the stone statues: "…figures with a sword in one hand and a bowl in the other were raised by the Turks in the 7th-8th centuries". According to him, the custom of raising such sculptures was preserved for several more centuries after this period [Bartold, 1966. P. 38-39]. In 1930-1950s, the archaeological expeditions led by A.N. Bernshtam worked in territory of Kyrgyzstan, including the Issyk-Kul Basin, where several earlier unknown ancient Turkic sculptures were discovered. Among these, the statues with representations of sabers and daggers stood out. A.N. Bernshtam has dated the period of operation of these ancient Turkic cultural sites back to the 6th – 8th centuries [Bernshtam, 1952. 79-81,88]. In 1950s, several stone sculptures were discovered in the Issyk-Kul Basin by the members of the Kyrgyz archaeological and ethnographic expedition [Vinnik, 1995. P. 172-173]. In the 1960s, the stone statues from the Zhetysu and Tien Shan, studied by that time, were analyzed and published by Y.A. Sher in his monograph. He proposed his own version of their classification and mentioned finding some sculptures at the burial-enclosures [Sher, 1966. P. 40]. In the same years, D.F. Vinnik started studying the sculptures. Many stone sculptures were brought to local historical and school museums; unfortunately, the locations of the discoveries were not always recorded. D.F. Vinnik best tracked the history of the study of stone statues in Kyrgyzstan [Vinnik, 1995. P. 160-175]. In the 1970s, these sites were researched

* This article is prepared within a basic unit of the state task in the scientific activity (project No. 33.5677.2017/BCh)
** Novosibirsk, Russian Federation

by V.P. Mokrynin, who made some additions to the earlier proposed classification of the statues. This researcher placed special emphasis upon studying sculptures depicting three-horned headdresses [Mokrynin, 1975. P. 113-119]. Over the last few decades, the stone statues in the Tien Shan have been studied by other researchers, including K. Sh. Tabaldiev and Yu. S. Khudyakov. The results of studies spanning the last decades were embodied in monographs, in which the materials on ancient Turkic stone statues and burial-structures were analyzed [Tabaldiev, 1996. P.60-82; Khudyakov, Tabaldiev, 2009. P. 68 - 87]. The researchers continue to discover such sites.

One of interesting statuary monuments is placed in the yard of school museum named after V.A. Lapko in Novonikolayevka Village. It is drawn an anthropomorphous image on the wide side of stone stele. It is reproduced a figure of adult man on the slab. A head of it is quite large and devoid of hair; there is a wide face with clearly standing out narrow arcuate eyebrows, joined in nose bridge. It is depicted also big almond-shaped eyes, right narrow nose with semicircle nostrils. It is emphasized large semicircular cheeks of both sides of the nose. It is depicted a moustache with turned up ends and lower lip. It is traced the large ears of both sides of the mask. It is shown curtly cut beard in imperial style on the chin. Man is shown with wide shoulders and sitting, with fold up crosswise legs. It is depicted on chest, shoulders and legs the long-skirted robe with lapels of chest. Arms are bent in elbows. He has a bowl on conical pallet in the right hand. Upper part on bowl is not traced. This part of stele is partially injured. It is depicted the ending of robe's sleeve on wrist of right hand. Belt is not depicted. It is shown on stele the long blade weapon in sheath. It is depicted tails of the robe on bended legs. It is marked on them schematically the leather boots with long narrow bootlegs. Height of stele is 97 cm, width is 48 cm, thickness is 20 cm (fig. 1). Despite peculiarity of this stone stele, it could be related to the culture of Western Turkic and Türgesh of the 7th –8th century A.D. [Sher, 1966. pp. 40-44]. Similar manner of representation of face, moustache and close on form vessels on pallets are on much of the Old Turkic stone statues of the Altai Mountains, Tuva, Mongolia [Evtukhova, 1952. p. 108; fig. 4; 14; 46, 2; 47, 1]. Analogous on form vessels as bowls on pallets were fixed repeatedly in hands of many characters on stone statues in contiguous territories of the Western Turkestan, Kazakhstan, Jetysu and Tian Shan [Sher, 1966. tab. I, 1–3; II, 8; III, 18; VII, 34; VIII, 37; IX, 40, 41, 43; X, 45, 46; XI, 47; XV, 62, 63; XVII, 72–75].

Another anthropomorphous stone statue is situated in an exposition inside quarters of public school museum named after V.A. Lapko in Novonikolayevka Village. It is represented as the sizeable stone sculpture. Head of that sculpture was broken off in former times. It was glued to its former place after it finding. It is reproduced the spherical head-dress with wide hatband and narrow horizontal bands of fringing on head of this statue. It is depicted on man's sculpture quite youthful handsome male face without moustache and beard. It is reproduced on this face the arcuate, smoothly bended up, eyebrows, joined with right nose, dilative to lower part and semicircular nostrils. It is situated symmetrically of both sides of bridge of nose and lower of eyebrows the big almond-shaped eyes. It is emphasized the plump cheeks of both sides of the nose. It is outlined even lower the mouth with impacted small plump lips. It is marked lower the face form and chin. It is situated of both sides of the face the large ears with small pendant

adornments, composed of small balls chain. Figure of young man is depicted in robe with triangular lapels on chest. It is had got rather narrow cuffs on lower endings of sleeves. Right arm of young man is shown bent and uplifted to chest. There is a vessel in palm of this arm. This is a teabowl with wide, spherical vascular walls. Left arm of this sculpture is gently bended, palm is located on belt. Torso of young man is pulled with waist belt. It is emphasized the belt ferrule, located of the right side of belt. There are small barbs on the surface of encasing of handle. Probably, this is grooves, destined for durable hold of dagger handle with hand. It is hung up at the front to waist belt the dagger in sheath. There are two semicircular loops on sheath. They have to be fixed to waist belt. Dagger is equipped with cross-hair. It is shown the discoid object on right side of sculpture under waist belt. Perhaps, this is the fire steel in case, hung to waist belt. Height of stele is 96 cm, width is 38 cm, thickness is 40 cm (fig. 2). Despite some peculiarities, this statue can be related to the Old Turkic sculptures of the first type, with vessel in right hand and weapon on belt [Sher, 1966. pp. 25-26]. This statue of public museum named after V.A. Lapko can be related to the culture of Western Turkic and period of Western Turkic Khaganate [Sher, 1966. pp. 40-44]. Sculpture, described upper, can testify, that medieval masters of stone-cutting, made the Old Turkic statues, aspired to reproduce characteristic individual features of concrete died man. Stone stele with image of sitting man and stone sculpture with image of young man placed in museum quarters, testify that statuary art in the culture of the Western Turkic in the period of existing of the Western Turkic Khaganate achieved undoubtedly the high level in it development.

REFERENCES

Bartol'd V. V. Report on journey to Central Asia with the scientific purpose, 1894–1895. Works. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1966, vol. 4, p. 21–91.

Bernshtam A. N. Historical and archaeological essays of Central Tian Shan and the Pamir-Alay // Materials and research on the archaeology of the USSR. Moscow, Leningrad, Acfdemy of Sciences of the USSR Publ., 1952, no. 26, 346 p.

Evtiukhova L. A. Stone statues of Southern Siberia and Mongolia // Materials and research on the archaeology of the USSR. Moscow, AN SSSR Publ., 1952, no. 24, p. 72–120.

Khudyakov Yu. S., Tabaldiev K. Sh. The Old Turkic in Tian Shan. Novosibirsk, IAE SB RAS Publ., 2009, 292 p.

Mokrinin V. P. About feminine stone statues of Tian Shan and their ethnicity// Archaeological monuments of the Issyk Kul basin. Frunze, Ilim Publ., 1975, p. 113–119.

Semenov P. P. Travelling to Tian Shan in the 1856–1857. Moscow, Geografgiz Publ., 1946, 256 p.

Sher Ya. A. Stone statues of Zhetysu. Moscow, Leningrad, Nauka, 1966, 139 p.

Tabaldiev K. Sh. Mounds Medieval Nomadic Tribes of the Tien-Shan. Bishkek, Aybek Publ., 1996. 256 p.

Valikhanov Sh. Sh. Journal of journey to Issyk Kul in 1856 // Collected works in five volumes. Alma-Ata, glav. redaktsiya Kazakh. sovetskoi entsiklopedii Publ., 1984, vol. 1, p. 306–367.

Vinnik D. F. History of studying of the stone statues of Kyrgyzstan // From the history and archaeology of the ancient Tian Shan. Bischkek, Ilim Publ., 1995, p. 160–175.

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

18.YÜZYIL SONU 19.YÜZYIL BAŞINDA YAPILMIŞ OLAN İSTANBUL GRAVÜRLERİNİN SIR ALTI TEKNİĞİNDE SERAMİK VE ÇİNİ BÜNYE ÜZERİNE UYGULANMASI

(THE END OF THE 18TH CENTURY THE 19TH CENTURY AT THE BEGİNNİNG MADE OF İSTANBUL GRAVÜR TECHNICAL SPECIFICATION IMPLEMENTATION ON CERAMIC AND TILE STRUCTURE)

Nurettin GÜLAÇTI[*]
Funda ERKÖYLÜ[**]

ABSTRACT

Anatolia has been home to the common cultural heritage of humanity with its historical and cultural accumulation and has been instrumental in bringing the cultural heritage of various civilizations to the present day. It is important to remember this miracle and to convey the cultural accumulation both to the future generations in Turkey and to introduce it to the other countries of the World. 18 and 19. Developing centuries-old engravings with new practices and techniques to ensure the preservation of cultural heritage with continuity and more interdisciplinary artistic studies Finding a function domain is one of the purposes of this work.

Decorating methods applied in Turkish-Islamic arts offer rich alternatives in terms of diversity. One of the decorative methods applied in Anatolia is the gravure technique. When you look at the art of engraving made in the 18th and 19th centuries, it will often be seen that Istanbul paintings are transferred onto different surfaces such as paper, leather and fabric. The gravure printing technique that is done today is usually applied to the tile and ceramic body with the glaze technique, but it is also applied as glaze technique according to the preference of the. Tile practices in the tiling industry seem to be applied to biscuit surfaces such as plain tiles, vases and plates as a form. In the glaze technique, Of gravure panel applications It has also been observed that there are many underground subways, airports, tourist attractions, and wall panels in public spaces in Turkey.

Keyword: 18th and 19th century engravings, Istanbul engravings, tile-ceramic engravings

GİRİŞ

Yapılan sanatsal çalışmalar incelendiğinde, toplumla sanat eseri arasında bir bağ kurmak, topluma ait bazı değerlerin sanatsal çalışmalar aracılığı ile gelecek nesillere aktarmak ve yeni nesiller arasında kültürel iletişim sağladığı görülmektedir. Sanatçı güzele karşı duyulan ilgi ve güzeli bulmak gibi bir görev üstlenmiştir. Böylece sanat eseri hayatın hem estetik bir parçası, hem de yaşanmışlıkların bir belgesi olmuştur. Çünkü sanatçı eserlerinde geçmiş zamanın yaşantılarını gelecek nesillere aktarmaktadır. Tarihsel belge niteliğindeki bu resim ve gravürler, Avrupalı ressamlar tarafından çok iyi bir şekilde yapılmaktaydı.

[*] Doç.Dr., Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, / Kütahya.
[**] Yük. Lis.Öğr. Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Figüratif resim sanatında gelişmiş batı toplumundaki sanatçılar, Ortaçağ'ın ardından Avrupa'nın doğusunda güçlü olan Osmanlı Devleti'ne, 18.yüzyıl ve 19.yüzyıllarda, Batılı elçiler ve seyyahlarla birlikte veya kendi olanaklarıyla İstanbul'a çok sayıda Avrupalı ressam gelmişti. Savaşların uzun yıllar hüküm sürdüğü Avrupa'nın dışında, sanatçıların özgürce eserlerini üretebilecekleri bu yeni merkez, onlar için cazibe merkezi haline gelmişti (Kahraman, Gülaçtı, 2015: 376). Osmanlı Devletine gelen Batılı sanatçılar, kaldıkları süre içerisinde sanatsal bilgi ve tecrübelerini yetiştirdikleri öğrencilere aktararak gravür sanatını kalıcı hale getirdiler.

Gravür Sanatı

Gravür baskı tekniği resim yapma yöntemlerinden en eski olan tekniklerden biridir. Sert bir zemin üzerine resmi kazıma yöntemiyle yüzeyde yükseklik değerleri oluşturmak ve boya ile renklendirip kâğıt, deri ve kumaş gibi yüzeylere bastırılarak sert yüzeydeki resmin aktarılmasıdır. Gravür metal levha, ahşap, bakır ve taş gibi malzemelerin yontulmasıyla yapılmaktaydı.

İlk baskı resimler 9. yüzyılda Çin de ortaya çıkmıştır. Çeltikten üretilen bir tür kâğıda basılan bu gravür teknik yüzyıllar boyunca gizli kalmış, bu nedenden dolayı yaygınlaşamamıştır (Arslan, 2006: 12). Gravür fotoğraf makinası bulunmadan önce resim çoğaltma tekniği olarak da kullanılmıştır. Gravürün çoğaltılabilir ve kolay yöntem olmasından dolayı sanatçılar tarafından tercih sebebi olmuştur. Yapılmış olan İstanbul gravürlerine bakıldığında genellikle Sarayburnu, Beyoğlu bölgeleri ve haliç gravürlerinin yapıldığı görülmektedir.

"Avrupa da gravür ilk kez yeniçağ 'da görülmeye başlamıştır. Kâğıt üretiminin 14. yüzyıl sonlarında artması ve ucuzlamasının ardından, ahşap levhalarla yapılan ilk baskılar, 15.yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır. Öte yandan 15. yüzyılda ustalar metal üzerine kazıma ve baskı yöntemlerini geliştirmişler, böylelikle ahşap levhanın yanı sıra metal levhalar da baskı için uygun hale gelmiştir. Ağaç üzerine kabartma ve metal üzerine kazıma, 19. yüzyıla kadar gravürde temel teknikler olarak kalmıştır "(Arslan, 2006: 12).

Gravür sanatına baktığımızda, özellikle Almanya'da büyük gelişmeler gösterdiği görülecektir. Almanya bu gelişmeyi Albrecht Dürer'le tanımıştır (Çelik, 1995: 9). Gravür sanatçılarına baktığımızda 18. yüzyıldaki en önemli isim William Hogarth'tır (1697-1764). 18. Yüzyılın bir diğer önemli ismi de Francisco Goya dır (1746-1828). Ressam leke baskı ve asitle yedirme tekniğini kullanarak çalışmalar yapmıştır. Gravürün gelişim gösterdiği çağ 19. yüzyıldır. Gravür atölyeleri Avrupa'da ki tüm sanat okullarının temel birimleri haline gelmişti. Gelişen ve ucuzlayan gravür baskı sayısında büyük artış yaşanmıştı. Honore Daumier 19. yüzyılın en ünlü sanatçısıdır. (1808-1879). İstanbula ait en eski gravür resimlerini yapan sanatçı Giovanni Andrea Vavassore dir. "*Çötelioğlu'na göre Vavassore fetihten sonraki ilk İstanbul görünümlerinden biri olan haritasıyla İstanbul'u Batılılara tanıtan bir sanatçıdır*" (Çötelioğlu, 2009: 18).

İstanbul'a gelen Corneille Bruyn (1652-1727) ise İstanbul panoramaları içeren gravürler yapan ressam Üsküdar tarafından çizilen gravürde Sarayburnu, Haliç ve Galata betimlemiştir. İstanbul'a gravürlerini yapan bir diğer sanatçıda Fransız ressam Jean Baptiste Hilair'dir Sanatçı gravürlerinde İstanbul'daki mimari yapıları resmetmiştir (Çötelioğlu, 2009:44). Bir başka gravür sanatçısı, Antoine Ignace Melling' in yapmış olduğu gravürü incelediğimizde Boğaz'a bakan bir

tepede düğün alayının resmedildiği görülmektedir (Çötelioğlu, 2009: 45). Halkın özel günlerinden biri olan düğün merasiminin sanatçının ilgisini çektiği anlaşılmaktadır. Düğün merasimi ile ilgili çizimde halkın kültürel özelliği de belgelenmiştir. Melling bu gravüründe davetlilerin getirdiği hediyeler, tepsilerle taşınan yiyecekler, kurbanlık koçlar ve gelinin çeyizleri ilk dikkat çekenler arasında yer almaktadır (Ceco, 2010:211). William Henry Bartlett, İstanbul'un betimlemelerinde önemli bir yeri bulunan diğer bir sanatçıdır. Doğu hayranı olan sanatçı İstanbul'da yaşadığı süre içinde sayısız resim yapmış ve bunlardan 83 tanesi daha sonra gravür kitaplarında yer almıştır. Bu gravürlerden en bilinenleri Valens Su Kemeri, Kız Kulesi ve Eyüp'ten İstanbul Görüntüsü adlı gravürleridir (Kahraman, Gülaçtı, 2015: 381).

SERAMİK VE ÇİNİ

Seramik "Ateşle bütünleşip belli bir derecede olgunlaşan ve pişirilmesiyle birlikte kullanılabilen bir malzemedir" (Gülaçtı, 2011:5). Seramiğin tarihçesine baktığımızda kısaca seramik, insanların ateşi bulmaları ile başlamıştır. Seramiğin ilk hammaddesi balçıktır. Balçıkla sıvalı kapların ateş ile buluşup sertlik kazanmaları sonucu, suya dayanıklı mukavemeti yüksek kullanıma hazır seramik formlar günümüze kadar gelmiştir. Yapılan araştırmalar incelendiğinde ilk seramik buluntuların M.Ö. onuncu ve dokuzuncu binlerde üretildiği tahmin edilmektedir (Arcasoy, 1983: 1). Bu tanımların vermiş olduğu bilgi dışında seramiğin bir sanat dalı olarak da kendini göstermiştir.

Çininin tanımını incelediğimizde, farklı sözcükler kullanılmasına rağmen seramik ile içeriklerinin aynı olduğu görülmektedir. Bir tanıma göre çini "duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek resimleri ile dekorlanmış, pişmiş çamur plaka, fayanstır" (Türk dil kurumu,1988:312). Diğer bir tanımda da sırlı, süslü ve pişmiş balçıktan yapıldığı bilinen "duvar kaplaması olarak kullanılan renkli ve genellikle geleneksel motiflerle bezeli, beyaz kilden yapılıp pişirilen levhadır." diye açıklanmaktadır. (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi: 2740).

Geleneksel Türk sanatlarından biri olan çini sanatının, esas anavatanı Orta Asya olarak bilinmektedir. Uygur Türkleri ile başlayan çini sanatımız, Karahanlılar, Gazneliler, İlhanlılar ve Anadolu'nun 1071 yılında fethinden sonra da Selçuklular ile Anadolu'ya tanıtılmıştır. (Gülaçtı, 2012: 36).

Osmanlılar çini sözcüğünü kilden yapılmış her türlü tabak, kâse, testi vs. için kullanırdı (Kızıl,2010:1). Osmanlılarda mimari süslemede çini önemli bir yer tutmaktadır. Türk sanatının en başarılı olduğu süsleme dallarından birisi de muhakkak ki çinidir. Başlangıçta mimari yapıların dış cephe kaplamalarında görsel estetik amaçlı olarak tuğlaların arasına serpiştirilen bu süsleme türü, zamanla İran da dış süsleme malzemesi niteliğini korumuş, Anadolu da ise daha çok iç süslemede kullanılmıştır (Demiriz, 1979: 18).

Seramik ve çini üretiminde kullanılan hammaddeler; Kuvars (çakmak taşı), Kalk (tebeşir-mermer), Dolomit (kum-kireç/kireçtaşı), Soda (yemek sodası), Kaolin ve kil kullanılmaktadır.

GRAVÜR TEKNİĞİNİN SERAMİK VE ÇİNİ BÜNYEYE AKTARIMI

Gravür resmin seramik ve çiniye aktarımından önce, dekor yapılacak bisküvi bünyenin üzerinde toz ve benzeri maddelerin bulunmamasına dikkat

edilmelidir. Bisküvi bünye çalışmaya hazır hale getirildikten sonra uygulanacak olan gravür resim, parşömen kâğıdına geçirilir ve ince iğne yardımıyla çizgiler mm'lik aralıklar ile delinir. Delinen parşömen kâğıdı çalışmayı yapmak istediğimiz bisküvi bünye üzerine yerleştirilir ve üzerine meşe kömürü tozu dökülerek sünger yardımı ile deliklerden desenin bünyeye geçmesi sağlanır. Bisküvi bünye üzerine geçen desenin ana hatları tahrirlenir (ince kontur). Tahrirleme işlemi bittikten sonra gravür resmin orijinaline uyarak uygun fırçalar yardımıyla boyanmaya başlanır. Boyama da öncelik sırası birçok resim tekniğinde de olduğu gibi arka plandan başlanarak yakına doğru boyama işlemi yapılır.

Çini boyalarındaki renklerin fazla olmaması dezavantaj olarak görülebilir. Beyaz boya veya renk açıcı boyalar yoktur. Bu yüzden gravür resmi yaparken açık renk olan yerler çok açık tonlarla boyanarak alt yapının beyazından yararlanılır. Bisküvi ürünlerin 900^0C de fırınlanması bazen ince boyanan kısımların uçmasına neden olabilir. Siyah beyaz çalışmalar ise daha hassastır, renk uçması dediğimiz durum daha fazla oluşur ve siyah boya karışımlarında bulunan krom yapılmış olan gravür resmin yeşillenmesine sebep olma riskini arttırır.

Günümüzde gravür yapım teknikleri sürekli kendini yenilemektedir. Örneğin kabartma boyalarından yararlanılarak çalışmaya hacimsellik verilebileceği gibi değişik boya karışımlarıyla renk sıkalası geliştirilebilir.

Günümüzde sanatçılar seramik ve çini duvar panoları, tabak, vazo gibi bisküvi formlar üzerine gravür çalışmalar yapmaktadır. Başta büyük şehirler olmak üzere seramik çini gravür çalışmalarına kurumsal ilgi artmıştır. Duvar gravürlerinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi başta olmak üzere büyük ebatlarda seramik çini gravür eserler kamu alanlarında görülmektedir.

İstanbul panoramalı çini gravürlerden örnekler;

a)  b) 

Resim: 1.a) Thomas Allom, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Said Halim Paşa Yalısı Kaynak: Necla Arslan, s, 159 b) Funda ERKÖYLÜ, Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 100x200 cm.

a)  b) 

Resim: 2.a) Thomas Allom, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Kapalıçarşı Kaynak: Gravürlerle Türkiye, Cilt II, s. 27 b) Ali Rıza ERKÖYLÜ Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 100x140 cm

a)  b) 

Resim: 3. a) William Henry Bartlett, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Üçüncü Ahmet Çeşmesi(Kaynak: Necla Arslan, 175) b) Ali Rıza ERKÖYLÜ Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 40x60 cm.

a)  b) 

Resim: 4.a)Thomas Allom, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Sultan 2. Mahmut'un Boğaziçi'nde Yeni SarayıKaynak: Gravürlerle Türkiye, Cilt II, s. 223 b) Ali Rıza ERKÖYLÜ Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 80x140 cm.

a)  b) 

Resim: 5.a) Eugene Flandin , Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Eski İstanbul Surları, Fener Kaynak: Gravürlerle Türkiye, Cilt III, s. 031. b) Mustafa KIZIL Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 80x140 cm

a)  b) 

Resim: 6.a*)* John Frederick LEWIS, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Yeni Valide Sultan Camii Kaynak: Gravürlerle Türkiye, Cilt II, s. 183 b)Ali Rıza ERKÖYLÜ Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 80x80 cm.

a)  b) 

Resim: 7.a) William Henry BARTLETT, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Tarabya Yakınında İstinye Ve İstinye Çeşmesi Kaynak: Gravürlerle Türkiye, Cilt I, s. 176 b) Mustafa KIZIL Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 80x140 cm.

a)  b) 

Resim: 8. a) Brindesi, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Ayasofya Meydanı ve III. Ahmet Çeşmesi Kaynak: Gravürlerle Türkiye, Cilt II, s. 039 b) Ubeytullah ERÇETİN Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Yapılmıştır, 40x60 cm.

SONUÇ

Osmanlı dönemi Gravür resimlerinde panoramik semt görüntülerinin yanı sıra sivil ve resmi mimari yapılar (yalılar, camiler, kışla v.b) dini törenlerin çizimleri, günlük yaşamdan görüntüler yer almıştır. Bu çizimlerin yapılma nedenleri sadece resim olmadığı, sanatçıların o günkü yaşamı ve olayları belgelemek istedikleri de

anlaşılmaktadır. Osmanlı toplumunun yaşam şekli kültürleriyle ilgili merak edilenleri anlatabilmek için ayrıntılı çizimler yapıldığı da anlaşılmaktadır.

Günümüzde Türk hamamı ve osmanlı dönemi haremlerini konu alan gravür seramik-çiniler ve şehir silüetlerini konu alan panoların yapıldığı görülür.

Günümüzde maalesef ekonomik kaygılarla yapılan pek çok emeksiz, işçiliksiz seramik çini ürünler de bulunmaktadır. Bu da el emeği olan seramik- çini eserlerin değerini düşürmektedir. Bunun yanında ise kültürel mirasımız olan seramik ve çininin değerini turistlerin bilmesine rağmen Türkiye de çok az bilinmektedir.

Sonuç olarak sanatçıların çizimlerinin sadece görsel beğeni için yapılmış eserler olmakla sınırlı kalmayıp, çizildiği döneme ait yerleşim şekilleri, yapısal özellikler, günlük kıyafetler ve mesleki özellikleri de belirttiği için gravürler tarihsel belge özelliğide taşımaktadır. Bu eserlerin günümüzde çiniye aktarılması kültürel zenginliğimizin yaşatılması, kalıcı hale gelmesi açısından değerlidir.

ÖNERİLER

Türk el sanatlarının en önemlilerinden olan seramik ve çiniye, gravür sanatının uygulamaları yeni bir boyut kazandırmıştır. Kendine özgü biçim ve yapımıyla bu sanatı sonraki nesillere ulaştırmak, sanat eğitimi veren okullardaki öğrencilere seramik ve çini sanatını sevdirmek, değer vermelerini ve uygulayabilmelerini sağlamak gerekir. Klasik seramik çini sanatının ve yeni tekniklerinin yaygınlaştırılması ve topluma tanıtılması için bilimsel araştırmalara ağırlık verilmesi önemli görülmektedir.

KAYNAKÇA

ARCASOY, Ateş; ***Seramik Teknolojisi.*** İstanbul: Marmara Ün. Yay, No: 457.

ARSLAN SEVİN, Necla; Gravürlerle Yaşayan Osmanlı; T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü; 1. Baskı, Ankara 2006.

BÜYÜK LAROUSSE SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİSİ. C.VI. İstanbul: Milliyet Yay., 1986.

CECO, Sinan; İstanbul'un 100 Gravürü, İstanbul'un Yüzleri Serisi 13, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür A:Ş Yayınları, 2010.

ÇELİK Haydar; Gravür Sanatı, Engin Yayıncılık 2. Baskı,1995.

ÇÖTELİOĞLU, Aysel; İstanbul'un Yüzleri 1, İstanbul'un Yüz Ressamı, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2009.

DEMİRİZ, Yıldız; Osmanlı Mimari'sinde Süsleme 1. Erken Devir (1300-1453), Kültür Bakanlığı Yayınları 263, Türk Sanat Eserleri Serisi: 2, İstanbul 1979.

GÜLAÇTI, Nurettin; Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, cilt 1, sayı 1,2012.

GÜLAÇTI, Nurettin; Günümüz Kütahya'sında Seramik-Çini Üretimi Ve Durum Tespiti, Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir, 2011.

KAHRAMAN, Mehmet Emin& GÜLAÇTI, İsmail Erim Osmanlı Devleti Dönemi Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 39, 2015.

KIZIL, Mustafa; "Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çinisinde Görülen Uygulama Teknikleri ve Yenilikler". (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Afyon Kocatepe Ün. Sosyal Bilimler Ens.,) 2010.

Türk Dil Kurumu Sözlük I, (1988). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yay.

KONYA NAKİBOĞLU CAMİİ MİHRAP ÇİNİLERİ ONARIMI

(RESTORATION OF THE MIHRAB TILES IN KONYA NAKIBOĞLU MOSQUE)

Kâzım KÜÇÜKKÖROĞLU *

ABSTRACT

Turkish tile art continued to develop in Anatolia; in Konya during the Seljuks period, in Bursa during the period of Beyliks, and in İznik during the Ottoman period. The production of tiles also started in Kütahya in the late 14th century and became one of the most important tile centers after İznik. However, tiles produced in Kütahya have not been as good as those produced in İznik. From the second half of the 18th century, quality has been greatly reduced. The mihrab tiles in Konya Nakiboğlu Mosque, which is our subject, belong to this period.

Nakiboğlu Mosque was built by Hacı İbrahim Efendi, the Mufti of Konya, in the period of H. 1176 (M. 1762-1763). The mosque, which is located inside a social complex, consists of a sanctuary near the square and the last congregation place. In the building, which is quite plain in terms of plan and ornament, there is also a tile ornament mihrab.

The building, which was restorated in different periods, underwent a comprehensive restoration finally between the years 2013 and 2016. During this restoration, the broken, cracked and partly disintegrated mihrab tiles have been completed by us in a similar quality to the original.

GİRİŞ

Anadolu'ya Selçuklular ile gelen çini sanatı, Konya merkezli pek çok yerde, 12. ve 13. yüzyıl boyunca gelişimini sürdürmüş ve muhteşem örnekler vermiştir. 14. yüzyıl Beylikler döneminde Selçuklu çini sanatı geleneği sürmekle birlikte yeni arayışlarda görülmektedir. Bu dönemde merkez, Konya'dan Bursa'ya kaymıştır. Yüzyılın sonuna doğru bir Germiyanoğlu şehri olan Kütahya'da da çini imalatı başlamıştır. 15. yüzyıldan itibaren Anadolu'nun Osmanlı idaresi altında toplanmaya başlaması İstanbul'un fethi ile kuvvet kazanmış ve 16. yüzyılda doruğa ulaşmıştır (Öney,1977:7). Bu dönemde çini, Osmanlı mimarisinin bezeyici ana unsuru olmuştur. Osmanlı çinili eserleri İstanbul, Edirne, Bursa, İznik ve Diyarbakır gibi şehirlerde yoğunlaşmıştır.

İznik, 15.-17. yüzyıllarda, ana çini ve seramik yapım merkezi iken, Kütahya ise İznik'i destekleyen ikinci merkez olmuştur (Öney, 1987:68). İznik çinileri kalitesi ile dünyaca ün yaparken, Kütahya'nın büyük ölçüde İznik'i taklit ettiği ve kalitesiz pazar eşyaları ürettiği görülür. 17. yüzyıl İznik çiniciliğinin gerilediği, buna mukabil Kütahya çiniciliğinin canlandığı dönem olarak karşımıza çıkar. 18. yüzyılda ise İznik'te çinicilik tamamen yok olmuştur. Bunda sarayın siyasi ve iktisadi durumunun etkili olduğu görülür. İznik'te çini imalatının son bulması Kütahya için bir şans olmuş ve çini imalatı hız kazanmıştır. Ancak bu dönem çinilerinin kalitesi düşüktür. Canlı renkler yerini soluk renklere bırakmış, birbirine karışan boyalarla desenleme üstünkörü yapılmıştır. Çini hamuru daha kaba, sır lekeli ve bol çatlaklıdır. Klasik

* Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı, Konya.

Osmanlı çinilerinin ahenkli kompozisyonları yerine, monoton, hareketsiz, içi basit çiçekli madalyonlar ve buketler kullanılmıştır (Öney, 1987: 73). Bu uygulamalar hiç şüphesiz maliyeti düşürmek için yapılmıştır. Çini reçetesinden kalay gibi kurşun gibi pahalı madenler çıkarılmış veya azaltılmış, boyaların çamur ve kil miktarı artırılarak daha fazla boya elde edilmek istenmiş, desen tasarımı ve uygulamasına daha az itina gösterilmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısı Kütahya için kalitesizde olsa yoğun bir üretimin yapıldığı dönem olmuştur. Yüzyılın ikinci yarısında ise kalite daha da düşmüş ve Kütahya çiniciliğinde bir durgunluk başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eden bu durgunluk devresinden sonra yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte yeniden bir canlanma başlamış ve bu canlılık Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar devam etmiştir.

Ancak Türk çini sanatı, İznik'te çiniciliğin son bulmasından sonra tekrar aynı kaliteyi yakalayamamıştır. Kütahya'da bu süreçte yapılan çiniler hiçbir zaman 16.yüzyıl İznik çinilerinin kalitesine ulaşamamıştır. Konumuz olan Konya Nakiboğlu Camii mihrap çinileri de 18.yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Kütahya imalatı çinilerdir.

KONYA NAKİBOĞLU CAMİİ

Tarihçesi

Yapı; Konya ili, Karatay ilçesi, Nakiboğlu Mahallesinde yer alır. Caminin giriş kapısı üzerinde, sivri kemerli bir alınlık içerisinde beyaz renkli taş üzerine Hattat Avni tarafından Sülüs hat ile yazılmış inşa kitabesi yer alır (Fotoğraf: 1). Kitabede ; "Nâkib-ül Hac İbrahim Efendi Camii Şerifi, Cami Kadim Tarihi 1176, Müceddiden İnşa Tarihi 1926" yazmaktadır (Konyalı, 1997:461). Kitabeye göre Cami, H. 1176 (M. 1762-1763) tarihinde Konya Müftüsü Hacı İbrahim Efendi tarafından inşa ettirilmiştir. 1926 tarihinde ise yenilenmiştir. Minare kaidesinde bulunan bir başka kitabede ise; minarenin H.1178 (M. 1764-1765) tarihinde Hacı İbrahim Efendinin oğlu Seyit İbrahim oğlu Mehmet Emin Efendi tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır.

Cami, vakfiyesinden anlaşıldığı üzere, mektep, medrese, çeşme, şadırvan, kasır ve hamam gibi bir yapı topluluğu içerisinde yer almaktadır (Vakfiye ile ilgili geniş bilgi için bkz. Konyalı, 1997: 462).

Mimari Özellikleri

Cami, geniş bir avlu içerisinde yer alır. Doğu ve batı yönlerinde birer giriş kapısı bulunan avluda bir şadırvan, havuz ve hazire bulunur. Gödene taşından inşa edilen yapı, harim ve son cemaat yerinden oluşur. Kuzeybatı köşesinde tek şerefeli bir minare yer alır.

Yapının kuzey cephesinde bulunan son cemaat yeri, harime göre biraz daha dar ve alçak tutulmuştur. Tamamen kesme taştan inşa edilmiş üç bölümlü son cemaat yerindeki kare kesitli ve köşeleri pahlanmış dört adet taş ayak, birbirlerine ve harimin kuzey duvarına sivri kemerlerle bağlanmıştır. Son cemaat yerinin üzeri içten düz tavan, dışarıdan ise kırma çatı ile örtülmüş, etrafı geniş bir saçak ile çevrelenmiştir (Karpuz, 2009:240; Duran, Apa, Bozkurt, Çetinaslan, 2003: 236). Önde yer alan kare kesitli taş ayaklar kemer başlangıç seviyesinden harimin kuzey duvarına metal gergilerle bağlanmış, ayaklardaki metal başlıklar cepheye hareketlilik kazandırmıştır.

Harime iki sivri kemerli pencerenin yer aldığı kuzey cephedeki çift kanatlı bir kapıdan girilir. Kapının üzerindeki sivri kemerli alınlıkta yapının inşa kitabesi bulunur. Harim kareye yakın bir plana sahip olup üstten kiremit kaplı kırma çatı ile örtülmüştür (Fotoğraf:2). İçte tavan ise çıtakari tekniği ile ahşap kaplıdır. Harimin doğu ve batı duvarlarında üç alt ve üç üst, güney duvarında ise, iki alt ve üç üst pencere bulunur. Üstteki pencereler daha küçüktür. Bu pencerelerde kuzey duvarındakiler gibi sivri kemerlidir. Pencere sövelerinde kesme taş kullanılırken yapının beden duvarları içten ve dıştan sıvanmıştır.

Harimin kuzey cephesinde tamamen ahşaptan yapılmış bir mahfil yer alır. Kuzey –batı yönünde ahşap bir merdivenle çıkılan mahfilin mihrap ekseninde elips formlu bir çıkması vardır. Mahfil katının kıbleye bakan yüzeyi kafes tekniğinde ahşap korkuluklarla kaplanmıştır.

Tarihi bilinmeyen minber oldukça sade bir şekilde ahşaptan yapılmıştır. Kahverengi ve beyaz boyalı minber son onarımda temizlenerek doğal ahşap rengine kavuşturulmuştur.

Yapının en tezyinli kısmı çinili mihrabıdır. Mihrap ile ilgili ayrıntılı değerlendirmemiz son bölümde yapılacaktır.

Caminin kuzeybatı köşesinde bulunan minare tek şerefelidir. Minarenin kare kaidesi kesme taşla, pabuç, silindir gövde ve şerefesi tuğladan yapılmıştır. Şerefe altı mukarnaslı olup onun altında da firuze çini plakalarla kaplı bölüm yer alır.

Avlunun kuzeyinde Gödene taşından yapılmış şadırvan çokgen formlu olup, üst örtüsü sekiz ahşap direğin taşıdığı çakma tavanlı piramidal çatılıdır.

Minarenin ve çinili mihrabın ilk yapıdan kaldığı ifade edilmektedir (Konyalı, 1997:461; Karpuz, 2009:240).

Yapının Geçirdiği Onarımlar

Camide bulunan kitabeden anlaşılacağı üzere eser iki yapım aşamasından geçmiştir. İlk yapı H. 1176 (M. 1762-1763) tarihinde Konya Müftüsü Hacı İbrahim Efendi tarafından inşa ettirilmiştir. Vakfiyesinden yapının bir külliye içerisinde yapılmış olduğu anlaşılır. Kendisi ve hanımı Rabia Hatun avludaki hazireye defnedilmiştir. Kitabede yer alan "Müceddiden İnşa Tarihi" ise 1926'dır. Bu yapının zikredildiği birçok yayında caminin harap olmasından dolayı 1926 yılında minaresi ve mihrabı hariç tamamen yenilendiğinden söz edilir (Konyalı, 1997:461; Karpuz, 2009:240; Önder, 1974: 247; Duran, Apa, Bozkurt, Çetinaslan, 2003: 236). Oysa bugün vakfın mütevellisi olan Nakiboğlu ailesinden Ali Bilgin Özgürüz beyin ifadesine göre, yapı harap olduğu için tamamen yıktırılarak yenilenmemiş, ailenin camiyi genişletme talebi doğrultusunda sadece mihrap duvarı yıktırılarak bir miktar genişletme yapılmıştır. Bu genişletme ile dikdörtgen olan plan şeması kareye yakın hale gelmiştir. Zamanla ek yapılan kısımda sıva çatlağı meydana gelmiş, 1998 yılındaki onarımda bu çatlak giderilmiştir. Yine Ali beyin ifadesine göre cami hiçbir dönem kullanılamaz hale gelmemiş vakıf tarafından sürekli bakımları yapılmıştır. Sadece savaş döneminde geçici olarak depo amaçlı kullanılmıştır.

Cami 1998 yılında Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından onarıma alınmıştır. Bu onarımda, cephe sıvaları raspalanmış, Horasan harcıyla yeniden sıvanmıştır. Kapı ve pencereleri değiştirilmiştir. Şadırvan üst örtüsü yenilenip piramidal külahı kurşunla kaplanmıştır. Yapının kırma çatı saçaklarındaki çürüyen yerleri değiştirilmiş, kiremitler aktarılmıştır. Minarenin sıvası kaldırılarak tuğla doku ortaya

çıkarılmış ve külahı kurşunla kaplanmıştır. Caminin ahşap kürsüsü yenilenmiş duvarlar lambri ile kaplanmış. 1999 peyzaj projesiyle bahçe düzenlemesi yeniden yapılmış, pek çok mezar taşı kaldırılarak yeşil alan haline getirilmiştir (Nakiboğlu Camii Restorasyon Raporu, 2012).

Yapı son olarak Nakiboğlu mütevellisi tarafından kapsamlı bir onarımdan geçirilmiştir. 2013 yılında başlayıp 2016 yılında tamamlanan bu onarımda, sağlamlaştırma, temizleme, yenileme ve tamamlama işlemleri yapılmıştır. Yapıyla ilgili hazırlanan Rölöve raporunda aşağıdaki sorunlar tespit edilmiştir:

a- Yapının duvarlarında çatlaklar ve strüktürel hareket gözlenmiştir.
b- Yapının duvarlarında fazla olmamakla birlikte yer yer rutubetlenme gözlenmektedir.
c- Caminin ahşap doğramaları 1998 onarımı sonrası çalışmasına bağlı olarak esneme yapmıştır.
d- Mihrap çinilerinde dökülmeler görülmektedir.
e- Bahçe önündeki andezit taşı nemi camiye vermektedir. Buna bağlı olarak subasman seviyesinde nemlenme görülmektedir.
f- *Minare kaide kısmındaki taşlarda bozulmalar görülmektedir* (Nakiboğlu Camii Restorasyon Raporu, 2012).

Yapılan bu tespitler doğrultusunda 2013 yılında başlayan onarım çalışmalarında aşağıdaki işlemler gerçekleştirilmiştir.

- Yapı temelinin su ve nemden korunması için caminin çevresine galeriler yapılarak taş duvarların havalandırılması sağlanmış ve suyla teması engellenmiştir. Ayrıca drenaj kanalları yapılarak bahçeden gelebilecek su engellenmiştir. Galerilere havalandırma konulmuş ve bu sayede yapının temelleri rutubetten korunmuştur. Birçok tarihi yapı için örnek olabilecek bu uygulamalar sayesinde yapının ömrü uzatılmıştır.
- Cami önü ve tretuvarları traverten malzeme ile yenilenmiştir.
- Şadırvan tamir edilerek üst örtüsü ve direkleri kaliteli ahşap ile değiştirilmiştir.
- Avlu giriş kapıları onarılmış ve aydınlatmalar yenilenmiştir.
- Caminin batı haziresinde bulunan orijinal üç mezar taşı zemin kotu düşürülerek baldaken tarzda mermer sütunlar üzerine kırma çatı ile kapatılmıştır.
- Yapıdaki bütün ahşap aksam birinci sınıf malzeme ile değiştirilmiştir. Dışarıda saçak tavanları, kapı ve pencereler, içeride harim tavanı, mahfil, kürsü ve duvar lambirileri kaliteli ahşap ile yenilenmiştir.
- Boyalı olan mevcut minberin boya temizliği yapılıp onarılarak doğal ahşap rengine kavuşturulmuştur.
- Yapının yerden ısıtma tesisatı yenilenmiş, çatı ve mahfil izolasyonu yapılmıştır.
- Ayrıca avludaki müştemilat (tuvalet, gasilhane ve kapalı şadırvan) yeniden düzenlenmiştir.
- Çinili mihrap aslına uygun şekilde onarılmıştır (Nakiboğlu Camii Restorasyon Raporu, 2012).

Mihrap Çinileri ve Onarımı

Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi kaynaklarda yapının orijinal iki bölümünün minaresi ve mihrap çinileri olduğu belirtilmektedir (Konyalı, 1997:461; Karpuz, 2009:240). Ancak defaatle onarım gören ve 1926 yılında büyük çapta bir genişletme ve yenileme faaliyeti yürütülen yapının çinili mihrabının orijinal halinin yani 1762'deki ilk yapılışının nasıl olduğuna dair bir bilgi mevcut değildir.

2013 onarımı öncesi haliyle mihrap; harim giriş kapısının ekseninde kıble duvarının ortasında yer alır (Fotoğraf:3). 297x370 cm ebatlarına sahip mihrabı dıştan 30 cm genişliğinde üzeri yüksek kabartmalı rumi motifleri ile tezyin edilmiş taş bordür çevreler. 20 cm genişliğinde ikinci bordür alçıdan olup kıvrım dallar ve tepelik motifi ile süslenmiştir. Üçüncü bordür kuşağı ise 11.5x18.5 cm ebatlarında sır altı tekniği ile yapılmış mavi beyaz çini plakalardan oluşur. Aynı plakalar alınlıkta kitabenin altına ve üstüne, kavsaraya ve sütuncelerin üzerine de yerleştirilmiştir. Dördüncü bordür kuşağı olarak yine 11.5x18.5 cm ebatlarında sır altı tekniği ile yapılmış üzerinde sadece mor ve oksit sarı ile boyanmış kenar suyu olan kirli beyaz astarlı çini plakalar yer alır. Mihrap nişi yarım daire formunda olup 17.5x17.5 firuze sırlı çini plakalar ile kaplanmıştır. Nişin ortasına yukarıdan sarkıtılmış kandil motifi işlenmiştir. Mihrap nişinin iki yanında ahşap sütunceler bulunur. Kavsara bölümü üç sıra kademeli olarak yapılmış ve nişin ortasında üçgen oluşturarak nihayetlenmiştir. Kavsara köşelerine ise yaldız ile boyanmış birer adet alçı kabara yerleştirilmiştir. Alınlık kısmında ahşap üzerine yazılmış kitabe yer alır. Taş, alçı, çini ve ahşap malzemenin bir arada bulunması mihrabın orijinalliğini yitirdiğini göstermektedir. İlk yapıda sadece çininin kullanıldığını düşündüğümüz mihraba sonraki dönemlerde ahşap, alçı ve taş kısımlar ilave edilmiştir.

Yapıya ve mihraba ait eski fotoğraflar incelendiğinde, mihrap çinilerinin 1926 yılında genişletme çalışmalarındaki yer değişikliği esnasında gelişi güzel monte edildiği, kırık parçaların kullanıldığı, eksik kısımlara dönemin fayans çinilerinin yerleştirildiği görülmektedir. Mihraba ait en eski fotoğrafta (Fotoğraf:4), bugün mevcut olan dıştaki taş bordür bulunmamaktadır. 1941 yılına ait ikinci bir fotoğrafta ise taş bordürün eklendiği görülür (Fotoğraf:5). Bu iki fotoğrafta alçı bordürlerde birbirinden farklıdır. Çinilerin yerleşim düzenlerinde ise birkaç ufak değişiklik dışında pek farklılık yoktur. 1926 yılında gerçekleşen uygulama günümüze kadar gelmiştir. Sadece kitabenin altındaki ve üstündeki sır altı mavi beyaz çini bordürlerin yerleşimlerinde küçük çaplı değişiklikler yapılmıştır. Ancak ahşap üzerine yazılmış kitabe birkaç kez değiştirilmiştir. Orijinal mihraba ait olmadığını düşündüğümüz ilk ahşap kitabe iki pafta halinde düzenlenmiş ve üzerinde "Kalellâhu tebâreke ve tealâ / Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyyal mihrab (Yüceler yücesi Allahu teâla şöyle buyurdu / Zekeriyya onun (Meryem) bulunduğu mihraba her girdiğinde)" yazmaktadır (Fotoğraf:4). 1941 yılı fotoğrafında ise farklı bir ahşap kitabe görülür (Fotoğraf:5). Bu kitabede ise sadece "Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyyal mihrab" yazmaktadır (Âli İmran 37). Her iki kitabenin de hattatı bilinmemektedir. 2013 onarımından önce mihrapta Hattat Fevzi Günüç imzalı ahşap üzerine altın ile yazılmış bir kitabe yer almakta idi (Fotoğraf:6). Mihrap çinilerinin onarımı esnasında bu kitabe kaldırılarak, ilk fotoğrafta olduğu gibi iki paftalı ancak bu defa çini üzerine sır altı tekniği ile lacivert zeminli kitabe yapılarak yerine konmuştur (Fotoğraf:10). Bu kitabede ise "Kalellâhu tealâ fi Kitâbihil-Kerim / Fevelli vecheke şatral Mescidi'l Haram (Allahu tealâ Kur'an-ı Keriminde şöyle buyurdu / Ey Muhammed! Yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir)", (Bakara

144,149,150). Bu son çini kitabenin yazısı, merhum Hattat Fevzi Günüç'ün icazetli talebesi Hattat Ali Kemal Kakan'a aittir.

Mihrap çinilerinde iki tekniğin uygulandığı görülmektedir. Bunlardan ilki tek renk sır tekniği, diğeri ise sır altı tekniğidir[1]. Bunlar 18. yüzyıl sonu Kütahya çinilerinin tipik örnekleridir. Tek renk sır tekniği ile yapılmış çiniler 17.5x17.5 cm kare plakalar şeklinde uygulanmıştır. Bu plakalar mihrap nişinde, kavsarada, yaşmak kısmında ve mihrap cephesinde kullanılmıştır (Fotoğraf:7). Yerine göre kesilip ölçülendirilerek kullanılan bu çinilerde farklı tonlarda şeffaf firuze renk görülür. Bakır oksit ile renklendirilen sır kalitesizdir. Kılcal çatlaklar görülür ve yer yer lekeler vardır. Çini hamuru kaolen kuvars karışımı bir yapıda olup üzeri çok düzgün olmayan bir yapıya sahiptir. 11.5x18.5 cm ebatlarında sır altı tekniği uygulanan bordür çinileri de aynı bünye yapısına sahiptir. Kirli beyaz bir astara sahip bu çiniler iki farklı şekilde süslenmiştir. İlkinde süsleme oldukça sade olup yalnız mor ve oksit sarı ile boyanmış kenar suyu bulunmaktadır. İkincisi ise daha süslüdür. Soluk mavi rengin kullanıldığı ve çizgi kalitesinin düşük olduğu bu çinilerinin üzerinde her iki tarafı tepelik rumi motifi ile nihayetlendirilmiş şemse formundaki madalyon içerisine ½ yarı stilize lale motifi uygulanmıştır. Dönemin özelliğini yansıtan ve son derece deformasyona uğramış lale motifi, üç dilimden oluşan kısa, basık ve iptidai bir görüntü vermektedir. Lalelerin kendi dalları üzerinde yaprakları dahi çok azdır. Tepelikler şemseye oranla iri kalmıştır. 11.5x18.5 cm alan içerisinde köşelere, ortadaki şemse formuna benzer ¼ çeyrek şemselerle köşebent yapılmıştır. İçerisine merkezden dışarı doğru çıkan ve iki yana doğru uzanan yarı stilize lale motifi uygulanmıştır (Fotoğraf:8). Kompozisyon itibariyle Klasik Osmanlı çinilerindeki ahenkten oldukça uzaktır.

2013 yılında yapılan kapsamlı restorasyon çalışmasında çinili mihrapta ele alınmıştır. Hazırlanan restorasyon raporunda mihraptaki aksaklıklar tespit edilmiş ve çalışma bu minvalde gerçekleştirilmiştir. Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi mihrap çinilerinin 1926 yılında genişletme çalışmalarındaki yer değişikliği esnasında gelişi güzel monte edildiği, kırık parçaların kullanıldığı, eksik kısımlara dönemin fayans çinilerinin yerleştirildiği, ayrıca zaman içerisinde mihrap çevresindeki çini karolarda kaymalar ve yerinden oynamalar olduğu, bazı bölümlerde ise eksilmeler olduğu tespit edilmiştir.

Mihrap çinilerinin onarımı çalışmasında ilk olarak müdahale edilecek kısımlar dikkatlice sökülerek numaralandırılmıştır. Mihraba sonradan ilave edildiği düşünülen ahşap kitabe, ahşap sütunceler ve alçı kabaralar kaldırılmıştır. Sağlam orijinal çiniler raspa işleminden sonra yerine yapıştırılmıştır. Eksik çiniler tespit edilerek yeniden imal edilmiştir. İmalatta mevcut çinilerden daha kaliteli taş çini kullanılmıştır. Firuze çini plakalar için renk çalışması yapılarak en yakın firuze renk bulunmuş ve orijinal çinilere benzer nitelikte imal edilmiştir. Desenli çini plakaların desenleri yeniden çizilerek aynı renk tonu ile sır altı tekniğinde üretilmiştir. Kitabe yazıları çini plakalar üzerine sır altı tekniği ile lacivert zeminli olarak yazılmıştır. Ayrıca kitabenin çevresine firuze silmeler yerleştirilmiştir. Kaldırılan ahşap

[1] Tek Renk Sır Tekniği: Daha çok Selçuklu Dönemi çinilerinde gördüğümüz tek renk sır tekniğinde, değişik formlarda hazırlanmış çini plakalar herhangi bir süsleme yapılmadan renklendirilmiş sır ile kaplanarak pişirilir. Sır Altı Tekniği: Sır altı tekniğinde ise istenilen formda hazırlanan plakalar astar ile kaplanıp pişirildikten sonra üzerine motifler çizilip boyanır ve şeffaf bir sır ile kaplanarak tekrar pişirilir.

sütunceler yerine firuze çinilerden zar başlıklı sekizgen formda sütunceler imal edilmiştir. Yine alçı kabaralar yerine yuvarlak formda üzeri oymalı firuze çini kabaralar yapılarak takılmıştır. Eksik çinilerin imalatı Destegül Selçuklu Çini atölyesinde tarafımızdan, çinilerin yerine monte işlemi ise Konservatör Celalettin Küçük tarafından yapılmıştır.

SONUÇ

Geç dönem Osmanlı Konya camilerinin tipik örneklerinden biri olan Nakiboğlu Camii, ait olduğu aile vakfı sayesinde, her dönem bakım ve onarımı yapılmış, hiçbir zaman âtıl hale gelmemiştir.

Bugün geniş ve peyzajı yapılmış bir avlu içerisinde şadırvan, havuz, müştemilat ve hazire ile birlikte yer alan yapı, 2013-2016 onarımında benzer yapılara örnek oluşturacak bir tadilat geçirerek halkın hizmetine sunulmuştur. Pek çok onarım problemlerinin yaşandığı günümüz restorasyon uygulamalarına karşı Nakiboğlu Camii, vakıf mütevellisi Ali Bilgin Özgürüz Bey'in titiz ve itinalı çalışmaları sayesinde ilk günkü yapılış gayesine uygun bir hâl almıştır. Bu çalışmayı gerçekleştiren yüklenici İbrahim Erden Bey ve diğer emeği geçen kişilerde benzer itinayı göstermişlerdir. Mihrap çinilerinin tamamlanmasında bizde aynı itinayı göstererek aslına uygun bir çalışma yapmaya gayret ettik. Elimizde bulunan en eski fotoğraf ve belgelere göre hareket ederek, mevcut örneklerin üzerinde bir kalitede çiniler ürettik. Bu çalışmayı yaparken dönem özelliklerine bağlı kalmaya ve renk uyumuna dikkat ettik. Mihrap çinilerinin montajı da yine sahasında uzman Celalettin Küçük ve ekibi tarafından titizlikle yerine getirildi. Mihrapta bütünlüğe uymayan ahşap elemanlar çinileri ile değiştirildi. Mihrap kitabesi en eski fotoğrafta görüldüğü şekilde iki paftalı olarak Hattat Ali Kemal Kakan tarafından yeniden yazıldı. Her ne kadar bu tür çinili mihraplarda görülmese de eski belgelerde olduğu için ve asıl hali bilinmediği için alçı ve taş bordürler yerinde korundu. Mihrap genelinde gerekli sağlamlaştırma ve koruma yöntemleri uygulandı.

Bütün bu yapılan çalışmalar neticesinde Nakiboğlu Camii, tüm birimleri ile uzun yıllar hizmet verecek bir vaziyete kavuşmuş oldu.

KAYNAKÇA

Duran, R., Apa, G., Bozkurt, T. Ve Çetinaslan, M., (2006). "Konya'daki Geç Dönem Osmanlı Yapıları", *Konya Kitabı IX, Konya Ticaret Odası, İpek Yolu Dergisi, Özel Sayı,* Konya.

Karpuz, H. (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, C.1, Ankara.

Konyalı, İ.H. (1997). *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*. Konya.

Öney, G. (1977). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul.

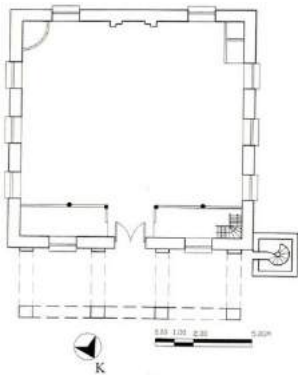
Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*, İstanbul.

Önder, M. (1974). *Mevlana Şehri Konya*, Konya.

Nakiboğlu Camii Restorasyon Raporu, 2012.



Fotoğraf: 1 Konya Nakiboğlu Camii Kitabesi



Fotoğraf: 2 Konya Nakiboğlu Camii Planı (H.Karpuz'dan)

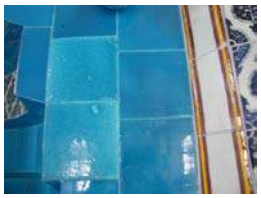






Fotoğraf: 3, Onarım öncesi Mihrap. Fotoğraf: 4, 1941 yılı öncesi. Fotoğraf: 5, 1941 yılı mihrap







Fotoğraf: 6 Onarım öncesi Kitabe
Fotoğraf: 7 Firuze Çini Karolar.
Fotoğraf: 8 Bordür Çini Karolar





Fotoğraf: 9 Çini Mihrap Onarımı. Fotoğraf: 10 Çini Mihrap Onarımı Son Hali

BULUT MOTİFİNİN KÖKEN İTİBARİYLE EJDERLE BAĞLANTISI ÜZERİNE

(ON THE CONNECTION OF THE CLOUD MOTIF WITH THE DRAGON AS ORIGIN)

Fatma Şeyma BOYDAK*

ABSTRACT

Our paper is on the connection of the cloud motif with the dragon as origin. Cloud motif which has not been seen until now in decoration of Seljuk period, entered to our decoration in the last quarter of the 15th century according to recent researches. To enter of motif into a relationship with Herat, Shiraz and Tabriz School during the relations with the Timurids is seems likely. There are many varieties of cloud motif which used in Turkish of fine arts since the 15th century, according to the place of use and drawing. The cloud motif is a motif that has not been overly focused on detailed field studies in related field research. Apart from some main articles that written by Assoc. Prof. Dr. Aziz Doganay and a few theses belonging to other researchers, there is no study which deals with the motif as the main subject and discusses it in depth. The connection with the dragon as the main topic is not worked and taken up of motif as an origin is very important. Because there are unanimous opinions about cloud motif as it is about some other motifs of Turkish decoration arts. Some researchers argue that the motif is the nature of steam and fire during the struggles of the dragons, as a form of greed and wrath; some researchers say that the motif is animal origin because of the shape of the common type (free ribbon) stencil. At the entrance of paper, we will briefly talk about the historical adventure and varieties of the cloud motif, consider all these different opinions about origin and the likelihood of being of animal origin and try to establish the origin of the cloud-dragon with mythological data.

GİRİŞ

Selçuklu dönemi tezyînâtında görülmeyen ve XV. yüzyıl ortalarından itibâren kullanılmaya başlanan bulut motifi, kökeni açısından netlik kazanmamış bir motiftir. Motif, ilgili alan araştırmalarında (tez, kitap, makale vb.) ayrıntılı tetkiklere tâbi tutulmayıp genellikle bir başlık altında, dar kapsamda ele alınmış ve kökeni açısından fazlaca irdelenmemiştir. Biz de bu bakımdan bildirimizde bulut motifini köken itibâriyle ele alıp bu konudaki farklı görüşlere değinerek özellikle mitolojik yönden motifin ejderle bağlantısı üzerinde durduk.

Türk tezyîni sanatlarında özellikle XV. yüzyıldan sonra müstesnâ bir yere sahip olan bulut motifi, temelde *yığma* ve *dolantı* bulut olmak üzere iki çeşittir. Dolantı bulut motifi ise, kendi içinde *serbest* ve *ayırma dolantı* olarak ana iki türe sahip iken ortabağ, tepelik, hurde bulut gibi çeşitleri de mevcuttur (Birol ve Derman, 2008: 153-154).

Motife çıkış yeri olarak Çin gösterilir (Keskiner, 2007:112; Birol ve Derman, 2008: 153). Menşe' itibariyle "Çin Bulutu" olarak da isimlendirilen bu motife böyle denmesinin diğer sebebinin de, çiziliş şeklinden kaynaklanıyor olabileceği

* Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K. İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, Konya.

düşünülmüştür. Çünkü "çîn" Farsça'da "kıvrım" demek olup bulut motifinin esâsını da kıvrımlar oluşturmaktadır (Doğanay, 2009: 88).



Resim: 1-2, Serbest dolantı bulut motifi ile tezyîn edilmiş XVI. yüzyıla ait bir Osmanlı kalkanı ve detayı.

Fatih Sultan Mehmed döneminde seyrek, XVI. ve XVII. yüzyıllarda ise yaygın olarak kullanıldığını (Akar ve Keskiner, 1978: 20) bildiğimiz bulut motifinin, hiçbir hazırlık safhası geçirmeden tezyînâtımızda şimdiye kadar tespit edilmiş en erken örneğinde (Doğanay, 1999: 226-231) dahi oldukça kâmil bir halde kullanılması, motifin Anadolu'ya komşu kültürlerden geçtiği fikrini kuvvetlendirmektedir (Doğanay, 2012: 472). Ortak görüş şudur ki: "*Bulut motifi, Türk sanatına Osmanlılar zamanında Timurlular'la olan münasebetler sırasında Herat, Şiraz ve Tebriz Ekolü ile gelmiş olmalıdır.*" (Doğanay, 2009: 87). Yavuz Sultan Selim'in, Tebriz ve Kahire'yi aldığında İstanbul'a beraberinde yüzlerce sanatkâr getirmiş olması (Özcan, 2012: 288) ve böylece bu sanatkârların, Osmanlı kitap sanatlarının gelişmesinde ve tezyînât ögelerine ekleme yapabilmelerinde rolleri olabilmesi de bu durumu desteklemektedir.



Resim: 3, Bulut tezyînâtlı kitap kabı (TSMK III. Ahmed: 327).

Bulut motifiyle köken itibâriyle ilişkisini incelediğimiz *ejder* ise bütün dünyada Çin mitolojisine ve sanatına ait kabul edilirse de Türk mitolojisi ve sanatında büyük yer tutmuş bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi kabul edilmiş bir efsanevi yaratıktır. (Çoruhlu, 2011: 154).

Çin ve Japon mitolojilerinde güneş ve ay ile ilgili olan gündüz ve gecenin tanrıları olarak anlamlandırılmışken (Mackenzi 1996: 62), Türk kültüründe *Gök* ve *Yer* tasavvurlarıyla ilişkili olan iki çeşit sembolizme sahiptir (Çoruhlu, 2014: 30). Göktürklerin yaz dönüşümü sırasında semavî su tanrısı olan ejdere kurban sunmaları ise Türklerde ejderin kutsal bir mahiyete sahip olduğunun göstergesidir (Esin, 1978: 100).

Ejderin en önemli formu, *gök ejderi* formudur ve *Kök-luu* olarak isimlendirilir. İlkbahar geldiğinde yeraltından yukarı doğru çıkarak yeryüzüne erişen gök ejderi, bu esnada kanatlar, pullar ve boynuzlarla değişimini tamamladıktan sonra

gökyüzüne çıkmakta ve bulutların arasında uçmaya başlamaktadır. Yıldırım ve rüzgârın rolünü üstlenerek de yağmurun yağmasını sağlamaktadır (Çoruhlu, 2014: 33).

Türk fresklerinde Gök ejderi olmuş veya olacak yer ve su ejderi ile ilgili tasvirlere (Resim: 4) rastlanmakta (Çoruhlu, 2014: 32), ayrıca bulut ejderhası (gök ejderi) tasavvuru da, zaman zaman minyatürlerde yer almaktadır (Resim: 5).

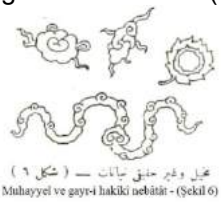


Resim: 4(sol), Doğu Türkistan Bezeklik 19. Tapınak'ta bulunan ejder figürlü fresk, Berlin Staatliche Museen, IX.-X. Yüzyıl (Çoruhlu, 2014: 373).
Resim: 5(sağ), Acâibü'l-Mahlûkât'ta bulutlar arasında ejderha, TSMK A:3632, v.123b (Çoruhlu, 2014: 325).

Bulut-ejder ilişkisi hakkında:

Aurel Stein, *"Ejderler, sivri dağ zirveleri arasında bulut biçiminde bulunup, dolu ve ateş yağdırırlar."* bilgisini vermektedir (Stein, 1921: 1302).

Celal Esad Arseven, "*Bu şekiller (bulutlar)in eski minyatürlerde Peygamber resimleri etrafına yapılan nur temevvücât (dalgalanmalar)ıyla büyük bir müşâbehet (benzerlik)i vardır, bu temevvücât ise Çin ejderlerinin münhanîlerini andıran ve ondan ilham alan bir şekildir. Eski Çin resimlerine dikkat edilirse semadaki bulutları da bu şekilde yaptıkları görülür.*" demekte ve bulut motifinin dolaylı olarak ejder figüründen ilham alınarak üretildiği belirtilmektedir (Arseven, 1927: 14).



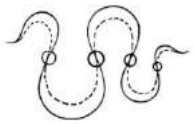
Resim: 6, Çeşitli bulut motifleri (Arseven, 1927: 9).

C. E. Arseven, Sanat Ansiklopedisi'nde ise, "*Feyizli yağmurları yağdıran veya tahrip edici fırtınaları yapan bir kudret sayıldığı için Dragon (Ejderha)'u bir bulut şeklinde de tasvir etmişlerdir. Bir yılan şekli verilen bu bulutun bazı yerlerine küçük ve kıvrımlı kuyruklar halinde parçalar ilave edilmiştir.*" diyerek yağmur-bulut-ejder ilişkisini ortaya koymakta ve efsanevi bir yaratık olan ejderin kenarlarına kıvrımlar ilave edilerek bulut formunda tasvir edildiği belirtilmektedir (Arseven, 1975: 513).

Azade Akar ve Cahide Keskiner, "*Bulutların ince uzun ve kavisli olarak çizilenlerine bazı kaynaklar, bulut biçiminde stilize ejderha motifi de demektedir.*" diyerek dolantı bulut motiflerinin kimi kaynaklarca üslûplaştırılmış ejder motifi olarak isimlendirildiğini belirtmektedirler (Akar ve Keskiner, 1978: 20).

Mine Esiner Özen, "*Bereketli yağmurlar yağdıran veya fırtınalar koparan bir kudret sayılan ejder, bulut şeklinde tasvir edilmiştir. Bir yılan şekli verilen bu bulutun bazı yerlerine küçük kıvrımlı kuyruklar eklenerek şimşek resmedilmiştir.*" demiş ve ejder-bulut ilişkisini yağmur kavramı üzerinden izah etmiştir (Özen, 1985: 19).

Aziz Doğanay, "*Bu motifin kanaviçe[2]sinin çizim şekli, Çin sanatının en yaygın tezyîn unsurlarından biri olan ejderhanın çizilişi ile hemen hemen aynıdır. Bu da bulut motifinin ejderhadan neşet ettiği fikrini kuvvetlendirmektedir. Motifin yaygın kullanılan şeklinin (Resim: 7), yığma bulutlar istisna tutulursa, esas itibariyle ejderhaya yakınlık gösterdiği görülmektedir.*" (Doğanay, 1999: 225; Doğanay, 2012a: 467-468) demekle motif ve ejder figürünü çizim şekilleri itibariyle kıyaslayarak aralarında benzerlik kurmakta ve bulut motifinin ejderden neşet etmiş olabileceğini beyan etmektedir.



Resim: 7, Serbest dolantı bulut motifi kanaviçesi (Doğanay, 1999: 227).

Emel Esin, "*Kök Türk abidelerindeki bazı ejder resimlerinin, Kök-luu'yu (yağmur meydana getirdiği sanılan gök ejderi) temsil ettiği ikonografik özelliklerden anlaşılmaktadır.*", "*Kök-luu, gök gürültüsü ve yağmur simgesi olarak, Türk Budist metinlerinde de hükümdar değerinde yer almaktaydı.*" ve "*Çin'de, Şang döneminden itibaren ejderle ilgili bir yağmur ayini vardı. Gök ayininde de; göğün kararması ve kara bulutların belirip yağmur yağması, kanatlı ejderlerin çektiği tanrı arabasının ayin yerine geldiğine işaret sayılırdı.*" demekte ve bulut-ejder ilişkisini yağmur kavramı üzerinden açıklamaktadır (Esin, 2001: 83-84, 85, 116).

Emel Esin, diğer bir yayınında ise, "*Uygurca Budist metinler Kök Luu denilen, lütufkâr yağmur yağdırıcıları taşıyan gök gürültülü bulutlar, kalp semasının en tepesine ulaşan Ruhsal Ejder kavramını ifade eder.*" ve "*Bulutlar arasında görünen gök ejderlerinin yanında genellikle dört ana yönü belirten ideogramlar[3] vardır.*" diyerek bulut-ejder ilişkisini gök unsuru üzerinden izah etmektedir (Esin, 2004: 153-154).

Hasan Özönder, "*Bulut motifi, yılana benzetilerek yılan-bulut münasebeti kurulur. Türk sanatında ejder yerine kullanılarak Türk mitoloji ve kültürüne uygunluk gösterilmiştir.*" demektedir (Özönder, 2003: 21).

Ahmet Çaycı, Çarkı Felek ve Ejder hakkındaki yayınında, "*Ejder ve bulut piktogramları[4] birlikte tasvir edilmiştir.*" diyerek ejder-bulut ilişkisini piktogramlar üzerinden ortaya koymaktadır (Çaycı, 2006: 130).

Cahide Keskiner Turkish Motifs adlı müstakil çalışmasında, "*Bulut motifleri Çin mitolojisinde ejderhanın sembolize figürleri olarak yorumlanmıştır ve çoğunlukla Çin sanatındaki tezyinatlarda karşılaşılmaktadır.*" demekle bulut

[2] **Kanaviçe (Kanava):** Bir şeyin taslağı, ilk şekli, iptidaî hali (Doğan, 1996: 595).
[3] **İdeogram:** İşaret yazısı, işaret ve sembollerle anlatım (Doğan, 1996: 813).
[4] **Piktogram:** Kimi yazı sistemlerinde bir kavramın karşılığı olarak kullanılan şekil (Hasol, 2012: 368).

motiflerinin Çin mitolojisinde ejder karşılığı olarak yorumlandığını söylemektedir (Keskiner, 2007: 122).

İlhan Özkeçeci ve Ş. Bilge Özkeçeci, "*Bulut motifinin bazı hallerde ejderlerin sembolleşmiş şekilleri olarak yorumlandığı bilinmektedir. İnce uzun ve kavisli olarak çizilenlerine bazı kaynaklar ejderha motifi demektedirler.*" diyerek ejder-bulut bağlantısını izah etmektedirler (Özkeçeci, 2007: 101).

İnci Ayan Birol ve Çiçek Derman, "*Çin eserlerinde pek çok rastlanan bulut motifi, mitolojik varlıklardan sayılan sîmurg ve Çin inançlarında göklerin koruyucusu ve hâkimi sayılan ejderhanın boğuşmaları sırasında, hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharın veya ateşin ifadesidir.*" demekte ve bulut motifinin ejderden sadır olan buharın bir ifadesi olduğunu belirtmektedirler (Birol ve Derman, 2008: 153).



Resim: 8, Simurg, ejder ve bulut motiflerinden oluşan desen (Birol, 2009: 319).

Aziz Doğanay bir başka yayınında, "*Farsların bu motife **islîmî-i mârî** demelerinden, doğudaki kökeninin buluta değil yılana/ejderhaya dayandığı anlaşılmaktadır.*" demektedir (Doğanay, 2012b: 82).

Cemile Hasanzade, minyatür konulu bir makalesinde, "*Ejderha pençeleri gibi bükülmüş bulutlar……*" ve "*Derin mavi tonlarda Miraç gecesi, tümü Tebriz resimlerinde sevilen dekoratif bulutlar ile kaplanmıştır. Dev fantastik ejderha gibi altın bulutlar kendi dinamizmi ile tüm alanı doldurmaktadır.*" demekte ve bulut-ejder bağlantısını benzetme yolu ile sağlamaktadır (Hasanzade, 2012:6,9).

Yaşar Çoruhlu ise, "*Ejder, Uygurlar'da suyun sahibi olarak da tasavvur edilmiştir. Ejderin bulutlar vasıtasıyla yağmuru yağdıran bir sembol oluşu Anadolu Türk inançlarında da kuvvetle devam etmiştir. Ayrıca birçok minyatürde ejder-bulut ilişkisi, doğrudan veya dolaylı bir şekilde, zaman zaman ele alınmıştır.*" diyerek ejder-bulut ilişkisini yağmur ve gökyüzü unsurlarından hareket ederek kurmuştur (Çoruhlu, 2014: 41, 50).



Resim: 9, TSMK Hazine:2153 envanter numaralı Fatih Albümü'nün 70b varağındaki ejder biçiminde bulutlar (Çoruhlu, 2014: 325).

SONUÇ

Çeşitli yayınlarda bulut motifinin doğadaki bulut formundan ilham alınarak kullanıldığı belirtilmişse de, verilen örneklerden de görülebileceği üzere *motifin*

bizatihi ejderden neşet etmiş olabileceğini yâhut *ejderle mutlak bir bağlantısının olabileceğini* düşünen araştırmacılar da mevcuttur. Bu fikri ejderin, Çin ve Türk mitolojilerinde gök ve su ile bağlantısı, bereket olarak nitelendirilmesi ve nihâî olarak da bu yönlerden bulutla bağlantısının bulunması da destekler niteliktedir. Gerek ejderin, gökyüzü-yağmur üzerinden bulutla bağlantısı gerekse çizim şekli ile bulut motifinin kanaviçesinin çizim şeklinin benzerliği göz önüne alındığında bulut motifinin ejderden stilize edilerek üretildiği söylenebilmek mümkündür.

KAYNAKÇA

AKAR, A., KESKİNER, C. (1978). Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif Ornament and Design in Turkish Decorative Arts, İstanbul.

BİROL, İ.A. (2009). Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri, İstanbul.

BİROL, İ. A., DERMAN, Ç. (2008). Türk Tezyînî San'atlarında Motifler, İstanbul.

ÇAYCI, A. (2006). Asya'dan Anadolu'ya Uzanan Serüven: Çarkı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Örneği. Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan, Ankara, 129-136.

ÇORUHLU, Y. (2011). Türk Mitolojisinin Ana Hatları, İstanbul.

ÇORUHLU, Y. (2014). Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, Konya.

DOĞAN, M.(1996). Doğan Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul.

DOĞANAY, A. (1999). Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri. Divan İlmi Araştırmalar Dergisi, İstanbul, 1, 226-231.

DOĞANAY, A. (2009). Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604, İstanbul.

DOĞANAY, A. (2012a). Bulut Motifi. Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara, 467-77.

DOĞANAY, A. (2012b). Tezyinat. TDVİA, İstanbul, 41, 79-83.

ESİN, E. (1978). İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş, İstanbul.

ESİN, E. (2001). Türk Kozmolojisine Giriş, İstanbul.

ESİN, E. (2004). Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul.

HASANZADE, C. (2012). Sultan Yakup Döneminin "Hamse" Minyatürleri 15. Yüzyıl Tebriz Ekolündeki Gelişim Düzeyinin Bir Yansımasıdır. İrs Miras Dergisi, Ankara, 3, 4-13.

HASOL, D. (2012). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul.

KESKİNER, C. (2007). Turkish Motifs, İstanbul.

MACKENZİ, D. A. (1996). Çin ve Japon Mitolojisi, Ankara.

ÖZCAN, Ş. (2012). Timur Devri Herat Üslubu. Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara,283-297.

ÖZEN, M. E. (1985). Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü, İstanbul.

ÖZKEÇECİ, İ; ÖZKEÇECİ, Ş.B. (2007). Türk Sanatında Tezhip, İstanbul.

ÖZÖNDER, H. (2003). Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri Terimleri Sözlüğü, Konya.

STEIN, A. (1921). Serindia Detailed Report of Eksplorations in Central Asia Westermost China, III, Oxford.

İZMİR ARKEOLOJİ MÜZESİNDE BULUNAN OSMANLI DÖNEMİ MÜHÜRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

(A RESEARCH OF OTTOMAN PERIOD SEALS LOCATED IN THE MUSEUM OF ARCHAEOLOGY IN IZMIR)

Banu BERBER BABALIK*
Ufuk ÖREN**
Servet AKAR***
Fatih CEVİZCİ****

ABSTRACT

Seals in Ottoman culture used to have traditional interest with the meaning of *"in place of signature"* and were in common use until signature became more official. They have a great moral value besides their daily use.

Producing seals involving arts such as jewelry and calligraphy have various official or personal usage. Dating back to 9000 years ago, initially, they were made of stones and terra-cotta and have developed with the use of metal. During the Islam period, the prophet Muhammed started the use of seal and they were usually facilitated by the Ottomans. While gold, silver, bronze, copper and other precious materials are used in making seals which reflects the unique examples of jewelry, calligraphy have produced valuable specimen thanks to engraving with different calligraphy techniques such as diwani, a third and reyhani.

The craftsmenship on seals reflects the Ottoman culture. The Sultans used to get a seal formed when they came to the throne, on the other hand officials as well as the ordinary members of society, the rich, and the clergy used the seals.

Seals on which year of built can be found give us valuable information about the social status of the owner, belief system, social and economic conditions of the period. The owners used to carry the seals with them. In this study we aim to research about the seals in the Museum of Archaeology in İzmir. In the current sudy, we aim to show the basic metal used, the period they belong to, and whether they reflect the period.

Keywords: Seal, Ottoman, Jewelry, Metal, Art.

GİRİŞ

İmzanın kullanımından önce imza yerine kullanılan ve basıldığında düz çıkması için üzerine ters olarak isim, unvan ve tarih kazınmış küçük alete mühür denir.[1] Osmanlıca "*mühr*" imza karşılığında olup tuğra ve damga kelimeleri de

*Okt., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Karacasu, Aydın.
**Öğr.Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Karacasu, Aydın.
***Öğr.Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Karacasu, Aydın.
****Memur, Aydın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Aydın.
[1]Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 57.

mühürle aynı anlamda kullanılmıştır.[2] Arapçası ise hatemdir. Hatem, üstü mühürlü yüzük anlamındadır. "*Hatem*" bitiren, sonunu getiren anlamlarında da kullanılmıştır. Bu yüzden padişahın mührüne de "*Hatem-i Şerif*" denilmiştir. Artık Türkçeye iyice yerleşen mührün anlamı hem bir aleti hem de onun meydana getirdiği işareti anlatmaktadır.[3]

Mührün tarihi günümüzden 9.000 yıl öncesine dayanır. İlk mühürler pişmiş toprak ve taştan yapılmıştır.[4] Pers, Mısır ve Yunanistan'da mühürlü yüzük sınırsız gücün simgesi olmuştur. İskender, ölümünden hemen önce, Perdikkas'a mühürlü yüzüğünü uzatarak hem kendisine duyduğu güveni göstermiş hem de ona en yüksek gücü vermiştir.[5] Heredot'a göre ilk mühürlü yüzükleri Babiller takmışlardır. Mısırlılarda Babilliler gibi mühürlü yüzükler takmışlardır.[6]

İslam uygarlığında mühürün kullanımı bir gelenek şeklinde olmuştur. Hz. Muhammed'in sağ elinin yüzük parmağında taşıdığı bilinir.[7] Hz. Muhammed, diğer ülkelerin hükümdarlarına mektup göndermek istediğinde kendisine "*Fars ve Rumun mühürlü olmayan mektupları kabul etmeyecekleri*" bildirilince bir mühür kazınmasını emreder. Mühre "*Muhammeden Resulullah*" (*Muhammed Allah'ın elçisidir*) yazılır. Bu mühür Hz. Osman tarafından bir kuyuya düşürülüp kaybedilinceye kadar hilafet mührü olarak kullanılmıştır.[8] Osmanlı maden sanatı içerisinde başlı başına bir sanat olan mühürcülük, mühürler üzerinde de yazı, içeriği ve karakteri ile şüphesiz en önemli belirleyici unsurdur.[9]

Osmanlı Devleti'nde Mühür Kullanımı

Mühür kullanımı, Osmanlı kültüründe ayrı bir öneme sahiptir. Osmanlı'da mühürcülük kuyumculuk, hat, bezeme, gibi sanatları da içeren yapılması zor bir alandır. Osmanlı mühürleri resmi, şahıs, vakıf ve tılsım mühürleri diye kullanım amaçlarına göre gruplara ayrılmıştır. Mühürlerin yapımında kullanılan malzemelerin üzerlerindeki işçilik Osmanlı kültürünün mühürler üzerindeki bir yansıması olmuştur.

Resmi ve özel hayatta önemli yeri olan mühürler, biçim ve içeriklerinin yanında sanatkârların elinden çıkan eşsiz yazılarıyla da kendilerini gösterirler. Osmanlılar'da mühür kullanımı, halk, eşraf, esnaf ve hatta ulema ile devlet adamları arasında çok yaygındı. Bu sebeple mühür kazıma ve mühürdeki metnin hattatlarca yazılmasındaki sanat zevki oldukça ilerlemişti. Çok güzel istifli, zaman zaman dînî, tasavvufi ve edebî değeri yüksek ibareler, yanlarında yer alan süslemeler ile birlikte mühürcülüğümüzün bir san'at dalı olarak var olmasını sağlamıştır. Mühürler altın, gümüş, pirinç, bakır ve kurşun gibi madenlere, veya akik, yakut, zümrüt, kantaşı, firuze, necef, yeşim ve hatta iri inci gibi kıymetli taşlara

[2] Tali, Kayseri Etnografya Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri Üzerine Bir Değerlendirme, s.521.
[3] Perk, Berk, Art Decor, s.136.
[4] Perk, Berk, a.g.e., s.134.
[5] Hammer, Osmanlı Mühürleri, s.8.
[6] Hammer, a.g.e., s.5.
[7] Tali, Kayseri Etnografya Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri Üzerine Bir Değerlendirme, s.521.
[8] Hammer, a.g.e.,, s.vii.
[9] Tali, Giresun Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemine Ait bir Grup Tılsım Mühür, s. 550.

kazılarak (hakkedilerek) hazırlanırdı.[10] Mühür, sahibinin toplumsal statüsü ile bulunduğu dönemin inanç tarzını, sosyal ve ekonomik durumunu belgelemiştir.[11] Mühür sahibi imza yerine kullandığı mührü daima yanında taşırdı.[12]

Mühürler hükümdar mühürleri, sadrazam mühürleri, paşa ve vali mühürleri, ordu komutanlarının mühürleri, üzerlerinde sahibinin ismi bulunan mühürler, sahibinin ismi bulunmayan mühürler diye gruplandırılabilir.[13] Osmanlı Devleti'nde padişahlar tahta geçtiklerinde ilk iş olarak dört adet mühür kazımışlardır. Kendi isimleri ile babalarının isimlerinin yer aldığı bu mühürler altından yapılmıştır. Bu mühürlerden biri zümrütten dört köşeli veya köşeleri kesik kare biçiminde olan padişahın şahsına ait olup kendisinde bulunurdu. Diğer üçü oval olup veziri azamda durur ve sürekli boynunda taşırdı. Böylece her an veziriazamın korumasında olduğu bilinirdi, diğeri has odabaşıya, sonuncu ise Harem-i hümayun hazinedarına verilirdi. Mühr-i hümayunun nasıl kullanılacağı Fatih Kanunnamesinde belirtilmiştir. Buna göre "*Mühr-i şerifim veziri azamda dursun. Hazinem, defterhanem mühürlenmek lazım gelse ve açılmak lazım gelse defterdarlarım emriyle huzurlarında açılup kapansın*."[14]

İki çeşit sultan mührü vardır. Biri sadrazama verilen ve sadece sultanın huzuruna çıktığı meclislerde taktığı sınırsız gücünün sembolü olan mühür, diğeri sadece sultanların vakfiyesi olan kütüphanelerin kütüphanecilerinin ellerinde bulunan ve kitapları mühürlemekte kullanılan mühürdür. Kütüphanelerdeki mühürler sultanların ölümünden sonra yeni satın alınan kitaplara basılmak için kalırken, sadrazamın elinde bulunan mühür sultanın ölümünden sonra kırılarak geçerliliğini kaybederdi.[15]

Mührün yerini imza aldıktan sonra, mühürcülük san'at olarak yok olmuştur.[16]

İzmir Arkeoloji Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri



Katolog No: 1

Müze Envanter No: 2019	**Eserin Adı:** Damga, Mühür	**Malzeme:** Pirinç
Çağı:20. yy. başı	**Boyut:** 22,69 x 25,23 x 2,03	**Teknik:** Pim
Gram:7,00	**Tanım:** Kulpun tepesi sivri ve iki çıkıntısı olup, altta 2 yuvarlak ve 2 simetrik yarım daire delik olup, mühür	

[10] https://www.yazmalar.gov.tr/elyazmaciligimiz_tr.php#6.8
[11] Perk, Berk, Art Decor, s.135.
[12] Tunç, Yeniterzi, Osmanlı Mühür Sanatı ve Klasik Türk Şiirinde Mühür, s. 2643.
[13] Hammer, Osmanlı Mühürleri, s.24.
[14] Perk, Berk, Art Decor, s.136.
[15] Hammer, Osmanlı Mühürleri, s.25.
[16] Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 57.

	yüzeyi ay biçiminde olup kulbu sabit olmayıp menteşe şeklinde geçirilmiştir.



Katolog No: 2

Müze Envanter No: 1884	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Gümüş
Çağı: 20. yy. başı	**Boyut:** 18,87 x 28,86 x 11,43	**Teknik:** Pim
Gram: 12,70	**Tanım:** Oymalı kulpa geçirilmiş, döner şeklinde üç yüzlü, üç yüzünde de Eski Türkçe yazılı Osmanlı mührü. Mührde İsmail Efendi 313 yazmaktadır.	



Katolog No: 3

Müze Envanter No: 2244	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Gümüş
Çağı: 20. yy. başı	**Boyut:** 18,67 x 35,40 x 9,15	**Teknik:** Pim
Gram: 8,57	**Tanım:** Mühür kısmı üç yüzlü olup üzerlerinde Eski Türkçe yazılar vardır. Kulbuna dönmeli olarak geçirilen mührün kulbu sivri ve delikli olup, çiçek motiflidir. Mührde Ali Bin Şükrü yazmaktadır.	



Katolog No: 4

Müze Envanter No: 3070	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Gümüş
Çağı: 20. yy. başı	**Boyut:** 19,77 x 35,65 x 8,61	**Teknik:** Pim

Gram: 10,25	**Tanım:** Tepesi deliklidir. Tutamak kısmı bitkisel bezemelidir. Üç yüzlü mühürdür. Üç yüz döner şekilde tutamağa takılıdır. Mühürde Zühdü 1313 yazmaktadır.



Katolog No: 5

Müze Envanter No: 3069	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Pirinç
Çağı: 20. yy. başı	**Boyut:** 22,46 x 19 x 5,70	**Teknik:** Pim
Gram: 3,59	**Tanım:** Tutamaklı mühür olup tutamağı hareketlidir. Mührün üzerinde imza benzeri çizgiler görülmektedir. Mühürde Hasan Basri yazmaktadır	

SONUÇ

İzmir Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Osmanlı mühürleri konusunda yapılan bu çalışma ile müzenin geniş bir yelpazede zengin bir mühür kolleksiyonuna sahip olmadığı görülmüştür. Bu koleksiyonda sadeceşahıs mühürleri Osmanlı mühürleri arasında yer alan tek gruptur. Mühürler gümüş, pirinç, cam ve akik, gibi kıymetli taşların üzerine hakkedilmiş birbirinden sanatsal değere sahip özel örneklerden oluşmaktadır. Buradan 30 örnek seçilerek incelenmiş sadece 5 tanesinin özelliklerinden bahsedilmiştir. Ele alınan mühürler madenciliği ve işlemesi ile özellikle kuyumculuk sanatına göre değerlendirilmeye çalışılmıştır. İzmir Arkeoloji Müzesi'nde incelenen mühürlerin çoğunun sağlam olup iyi korunmuş olması önemlidir.

KAYNAKÇA

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, İstanbul, 1997.

HAMMER, J.V. (Çev. Ümit Öztürk), Osmanlı Mühürleri, , Pera Yayıncılık, İstanbul,1999.

PERK, H. -BERK,S., "*Mühür ve Mühürcülük Sanatı"*, Art Decor, İstanbul, 2001.

TALİ,Ş., *"Giresun Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemine Ait Bir Grup Tılsım Mühür"*, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkisc Volume 9/1, Ankara, 2014, s.537-554.

TALİ, Ş., "*Kayseri Etnografya Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri Üzerine Bir Değerlendirme*", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.6, s.27, 2013.

TUNÇ,S.-YENİTERZİ,E., Osmanlı Mühür Sanatı ve Klasik Türk Şiirinde Mühür, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkisc Volume 8/1, Ankara, 2014,s.2663-2650.

https://www.yazmalar.gov.tr/elyazmaciligimiz_tr.php#6.8 Erişim tarihi 10.03.3017.

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

9. OTURUM (9. SESSION)-C Salonu(C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Ahmet AY
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mehmet TEKOCAK

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

THE IMAGE OF THE PAST OF THE GAGAUZES AND ITS EVOLUTION

Alla PAPTOVA*

The image of the past justifies the historical mission of the ethnic group or region axiologically color space, neighbors, characters, historical events and points of cultural heroes. In the context of specific images of the past may exist different interpretations of certain events, but the interpretation of key events and a Pantheon of cultural heroes must conform to a certain system of values and thus represent the integrity. The ethnical mobilization of the Gagauz people took place at the background of the economic crisis and multiple political processes caused by the collapse of the Soviet Union and formation of independent state of the Republic of Moldova. The process of building of the nation obtained the features of a cultural project, when the lack of material resources is successfully replaced by the symbolic ones. Despite the fact that the significance of the reflection of the Past became actual in the present, its main features were formed during the whole century. At every new stage of its development the mytho-historical tradition obtains new features.

In the early stages of the formation of the image of the past of the Gagauz special importance belonging them to the world of Orthodoxy However. In the first third of the twentieth century, the history of the Gagauz people involved in the history of the Turkic world. Currently, the centre of the symbolic space of the Gagauzes is Comrat. The formation of the image of the past continues at the present times.

* Prof. Dr., Comrat state University, Moldova.

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

GAGAUZ TÜRKLERİNİN FOLKLORUNDA EVELKİ ZAMANLARDAN KALMA DEVLET ELEMANLARI VE HERODOT'UN YAZILARINDA ONLARIN PARALEL İZLERİNİN GÖRÜNTÜLERİ

(IMAGES OF PARALLEL TRACKS OF THE STAFF ELEMENTS AND THEIR HERODOTS IN THE GAGAUZ TURKISH FOLKLORE)

Olga RADOVA (KARANASTAS)*

SUMMARY

In this scientific report the author reveals the historical-cultural and religious aspects of the Gagauz and South-Eastern Europe in the context of integration processes in Republik of Moldova.

In matters relating to ethnic history, heritage and religion of the Gagauz, the author, referring to his own fundamental scientific, works toprove that the Gagauz South-Eastern Europe are the autochtonous population. Gagauz as an independent ethnic group formed on the territories of South-Eastern Europe, including the Balkans and also the historical territory of Bessarabia and Bucak. The ancient ancestors of the Gagauz more than two thousand five hundred years has been living in South-Eastern Europe; they (ancestors of the Gagauz) besome inhabeted in the region long before the arrival of the Seljuk Turks and the Ottoman Turks, and began to accept Christianity from the apostolic times, from the beginning of the I-II cent. ad. The article describes and geopolitical aspects, in the context of integration processes in Respublik of Moldova, including Gagauzia (Gagauz-Yeri). The author comes to the conclusion that after the distantlement of the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) and the formation of sovereign states, the problem of protecting the Gagauz national and cultural identity has become more tangible. With the distantlement of the USSR the Gagauz of Bessarabia were divided once again the state border, resulting in some of them remained within the borders of the sovereign Republic of Moldova, and another - in Ukraine. Thus, we see a parallel in the historical destiny of the Gagauz people, which took place during the falling of the Ottoman Empire and the distantlement of the Soviet Union. Based on the difficulties existing at the present stage on the way to the European integration of the Republic of Moldova and the geopolitical aspect in the entire South-Eastern Europe, most proper way for Moldova is its federal structure, preserving the sovereignty and neutrality that will promote expansion of cultural and economic opportunities Thus, the Republic of Moldova, at the same time, will be a bridge and on the way of approaching of the Eurasian Customs Union, the European Union and other countries in Asia and Europe.

In the folklore of the Gagauzians of South-Eastern Europe, ancient elements of statehood have been preserved to this day, they are reflected (or visible) in their tales and epics, such as "Üç altın alma", "Dengi Boz", "Dev adamı" and others. Parallels of elements of statehood, their historical and geographical realities are reflected in the writings of Herodotus and other scientists. Traces of elements of statehood in the Gagauz folklore can be seen in the 7th-4th centuries. Before the era, they may have been in earlier periods.

Here are some of these elements: ahemenids, akkoyunlular, karakoyunlular, Scythians or Oguzes (iskitler veya oguzlar), etc. Ancient ancestors of the Gagauzians

* Akademik, T.C. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Misafir Öğretim Görevlisi. İstanbul-Kişinev-Komrat.

lived in South-Eastern Europe 2500-3000 and more years. The article also contains other original discoveries first introduced into scientific circulation.
The elements of statehood in the Gagauz folklore and history, written in the writings of Herodotus, lead us to these scientific discoveries. In this case, the source for the text of Herodotus was the stories he heard from the Scythians or Oguzes, who at that time lived along the Black Sea, and, subsequently, recorded them in his 12th volume of history. The author of the article (O.K.Radova), as a source, refers to her earlier original scientific discoveries, she also cites the original Gagauz text of the "Heroic-lyrical epic" Oglan hem Mari Kız ""), written by her in the modern period. Gagauz folklore - fairy tales, dastans / epics, maani, songs, as well as the events of 2007, during her scientific expedition to the Ottoman Archives of the Republic of Turkey, which she headed and was responsible for the scientific results served as the base material for her heroic-lyrical epic.

GİRİŞ

Gagauzların kültürel, etnik gelişmeleri ve onların etnos oluşması Güneydoğu Avrupa'da gerçekleşti.

Gagauzların evelki etnik tarihi o migratsiya[1] protseslarına[2] bağlı, açan onların dedelerinin bir kısmı M.Ö.VII-IV yüzyıllarda ve daha önce da olabilir, bir kısmı da M.S. IV-VII-XI-XIII-cü yüzyıllarda Altay'dan, Orta Asya'dan çıkıp, Güneydoğu Avrupa'da ve diyer tarihsel bölgelerde (*veya* topraklarda) yerleşiyorlar – Orhon nehrinin dolaylarında, Orta Volga'da, Bucak'ta, Dobruca'da, Makedonya'da, Trakya'da, diyer kısmı da Anadolu'da yerleşiyorlar. Elbetki, bu olaylar uzun zaman içerisinde, 2500-3000 seneden fazla,[3] bir uzun zaman içerisinde gerçekleşti.

XX asırın başlangıcında Bulgar araştırıcısı Georgi Dimitrov, yayınlanmış bilim yazılarına analiz yapıp, Gagauzların etnogenezisiyle ilgili 19 tane varsayım buluyor.[4] 1967 yılında Rusya'daki bilim adamı, etnolog Mihail Guboglo gene Gagauzların etnogenezisiyle ilgili 21 varsayım buluyor.[5] O yazıyor: "Gagauzların kökeni üzerine çok çeşitli hipotezler var: türkleştirilmiş hıristiyanlar veya hıristiyanlaşmış Türkler; Türk dilini kabul eden Bolgarlar vb. Türkiye'de Selçuk teorisi yaygındır, ona göre, Gagauzlar XIII. yüzyılda Sultan Keykavusun önderliğinde Dobruca'ya göçürülen Küçük Asya Türklerinin torunlarıdır ve onlar rus çöllerinden gelen kumanlarla (polovtsılarla) beraber Dobruca'da "Oğuz devletini" ("Üziyelet"[6]) temellemişler".[7] Çağdaş zamanda Rus, Moldovan, Gagauz araştırıcıları, Gagauzların bağımsız bir halk olarak X. yüzyıldan itibaren, Balkanlar'da yerleşen Kuzey Türk boylarının – Peçenek, uz, polovets soylarından oluştuğunu kabul ediyorlar.[8]

---

[1] Bir devletin iç(indeki) göçlere, migratsiya deniler.
[2] Gelişmeleri.
[3] *Радова-Каранастас О.К.* Историко-культурологические и религиозные аспекты гагаузов Юго-Восточной Европы в контексте интеграционных процессов в Республике Молдова. Гагаузия/Комрат, 2016, 18 с.
[4] *Димитров Г.* Гагаузи. Потеклото и происхожнито на думата. Известия на Варненско археологичното дружество. Варна, 1909, №2, стр.15-25.
[5] *Губогло М.Н.* Этническая принадлежность гагаузов (Историография проблемы) // Советская этнография. 1967, №3, стр.159-167.
[6] Burada Özü eyâleti için bezbelli söz gidiyor.
[7] *Губогло М.Н.* Гагаузы // Народы России. Энциклопедия. Москва, 1994, стр.128.
[8] *Баскаков Н.А.* Тюркские языки. М.,1960; *Гайджаржи Г.А.* Гагаузский язык // Российский этнограф. Этнологический Альманах. 1993, №17, стр.184-198; *Губогло М.Н.* Этническая принадлежность гагаузов (Историография проблемы) // Журнал «Советская этнография». 1967, №3, стр.160-167; *Зеленчук В.С.* Население Бессарабии и Поднестровья в XIX в.

Oğuzlar kaynaklarda çeşitli adlarla biliniyorlar - "Türk-Uzlar" veya "Türk-Oğuzlar" gibi, onlar rus vakayinamelerinde "Kara Klobuklar" olarak da geçerler.

Özellikle belirtmeliyiz ki, çağdaş Gagauzların êtnogenezisine "Bulgar" (*veya* "Türk-Bulgar") elemanı da katılmış.[9] Burada sözümüz Türk-Bulgarlar içindir, bunlar daha VII asırda Asparuh'un önderliğinle Balkanlar'a göç etmişler. Sonra günümüz Bolgar (artık kendilerini Slav sayanlar) araştırıcıları onlara "Protobolgar" veya "Asparuh Bolgarları" demişler. Asparuh Türk-Bulgarlardan kalan kültür mirası (tarih, yerleşim yerleri, folklor, adetler), onların bugünkü torunlarına (Gagauzların bir kısmı) – Gagauzlara aittır ve Asparuh Türk-Bulgarlara da Protogagauz deyabiliriz.

Tanınmış doğu bilimcisi N. A. Baskakov kendi klassifikatsiyasına[10] göre, gagauz dilini Güney-Batı Oğuz dil grubunun, Oğuz-Bulgar kolu altında buluyor.[11]

Osmanlı ve Rusya İmparatorluklarının ve Güneydoğu Avrupa devletlerinin davranışları çeşitli milletlerin tarihsel yollarına tesir ettiler. Osmanlı İmparatorluğu topraklarını yavaş-yavaş kaybettikten sonra, XIX. asırda yeni devletler ortaya çıkıyorlar, bunun üzerine Balkanlar'da ve bütün Güneydoğu Avrupa'da Gagauzlar dedelerinin daha evel yerleştikleri o topraklarda artık o kadar serbest gezemezdiler.

Gagauzların dedeleri Osmanlılardan da, Selçuklardan da daha önce Güneydoğu Avrupa ve diğer tarihi bölgelerde yerleşmişler. Osmanlı-Rus savaşları zamanlarında ve yeni Balkan devletlerin temellenmelerinden sonra, milletlerin arasında çeşitli davranışlar oluyor, sınırlar onları bölüyor, öylelikle çok göçler ortaya çıkıyor.

Güneydoğu Avrupa'da, artık bir bağımsız etnos – "Gagauz" etnosu oluştuktan sonra, XVIII. asrın ortasından itibaren, gagauzların bir kısmı Balkanlar'dan geri – Besarabya'nın Güney tarafına – Bucak'a göç ediyorlar ve oradakı yerli Gagauzların ve diğer etnosların içinde yerleşiyorlar. Bu tarihsel Besarabya'daki topraklar uzun zamanlar Boğdan Voyvodalığı'nın sınırları içerisinde bulunuyordu, ama bu konuyla ilgili daha çok araştırmalaryapmak gerekir, çünkü Bucak'ın ve Besarabya'nın sınırları (onların içinde bulunan topraklar) çeşitli tarihsel zamanlarda aynı değildiler.

Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra, güney Besarabya veya Bucak toprakları bağımsız Moldova ve Ukrayna devletleri sınırları içerisinde kaldı, öylelikle Gagauzlar tekrar bölündüler. Buradaki tarihi süreç XVIII. yüzyılın sonlarıyla XIX. ve XX. asrın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun çökme ve dağılma süreciyle benzerlikleri (paralellikleri) gösteriyor.[12]

1994 yılı Aralık ayında, yeni çıkan kanunlarla artık bütün dünyaya duyuruldu (ilân edildi) ki, Moldova Cumhuriyeti'nin sınırları içerisinde Gagauzların (kendi) Gagauziya (Gagauz Yeri) Özerk Bölgesi kuruldu (Bak. Monitorul ofiçial al Republiçii Moldova, ianuarie, 1995).

Gagauzya'da gerçekleşmiş olan IV. Dünya Gagauzların Kongresi'ne Türkiye Başbakanı Sayın Binali Yıldırım da katıldı.

(этнические и социально-демографические процессы). Кишинев, 1978, стр.287; *Курогло С.С.* Семейная обрядность гагаузов в XIX -начале XX вв. Кишинев, 1980; *Каранастас-Радова О.К.* Гагаузы в составе задунайских переселенцев и их поселения в Буджаке (конец XVIII – первая четверть XIX вв.). Изд. в типографии Комратского госуниверситета Республики Молдова, Кишинев-Комрат, 2001, 133 с.

[9] *Радова (Каранастас) О.К.* Гагаузы Буджака. Этническая история и формирование этноса // Ежегодник Института Межэтнических исследований. Том I., Кишинэу, 2000, стр.91.

[10] Onun sınıflanmasına.

[11] *Баскаков Н.А.* Историко-типологическая фонология тюркских языков. Москва, 1988, стр.115-119.

[12] Burada görüner o parallel olaylar, angıları olmuşlar XVIII. yüzyılın sonlarında, XIX. ve XX. asrın başlantılarında, açan Osmanlı İmparatorluğu çökmeğe başlıyor ve sonra da hepten dağalıyor.

Önceki, gerçekleşmiş olan I., II., III. Dünya Gagauzların Kongrelerinde bulundum. Gagauzların IV. Dünya Kongresine de davetli idim, ama sizlere daha önceden söz verdiğim için, ayni tarihlerde yapılan Konya'da VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresine katıldım.

Çağdaş zamanda Gagauzların çoğunluğu bir etnos olarak bağımsız Moldova'da ve Ukrayna'da, güney Besarabya veya Bucak tarihsel topraklarında toplu yaşıyorlar, bundan başka Gagauzlar Ukrayna Cumhuriyeti'nin Odessa ve Zaporojye oblastinde,[13] Kuzey Kafkas'da, Bulgaristan'da, Yunanistan'da, Avrasya ve Avrupa Birliklerine giren çeşıtli devletlerde, Amerika Birleşik Devletlerinde (ABD), Latin Amerika'da – Argentina'da, Brezilya'da vs. yerlerde yaşıyorlar.



Fotoda: Türkiye'den Bilim Adamlarıyla Birlikte Kişinev'den Komrat'a Sempozyuma gidiyoruz. Gagauziya'nın sınırında foto çektik.

Gagauzların etnik tarihi ve ruh varlıkları (değerleri)[14] binlerce yıl içerisinde oluşmuştur ve onlar Gagauzların kültür miraslarının bir kısmıdır. İlk önce Gagauzların ruh kültürüne ağızdan (şifahen) halk yaratmaları – özlü sözler (veya deyimler), cümbüşler, atasözleri, fıkralar, masallar, türküler, mâni, destanlar giriyorlar. Destanların içinde bütün dünyada bilinen çeşitli, geleneksel Türk epik eserlerinin variyanları[15] bulunuyor. Gagauzlar fokloru çok seviyorlar, onlar daha evelki zamanlardan itibaren dededen – toruna, babadan - oğula, ağızdan - ağıza korunularak bu güne kadar getirilmişler. Evvelki zamanlarda insanlar folklor şeklinde ortaya koydukları kültürel değerlerini, sözlü olarak, birbirlerine anlatıyorlardı. Çünkü çoğunun okuması yoktu, yani onlar için edebiyat yoluna sadece bu sözünü ettiğimiz folklor vardı.

Güneydoğu Avrupa Gaguzların foklorunda çağdaş zamana kadar devlet sınırları sayılabilecek elemanların korunduğunu görmekteyiz ve onların ipuçlarını vermekteyiz. O elemanları Gagauzların "Üç altın alma",[16] "Dengi Boz", "Dev Adamı"[17] (*veya* "Tepägöz"), "Köroolu" masallarında görüyoruz. Bu masalları bizlere daha çocukluğumda, Gagauz Türkçesinde, babularımız[18] (anneannelerimiz) anlatırdı. Burada onun anlattığı diğer anlatılan masallarını da "Kül Pepeleşkası", "Dädunun hem babumun kızı", "Yabanı hem tilkı" vb. da sıralayabiliriz. Bunların birkaçını, "Üç altın alma", "Dädunun hem babunun kızı" yazdım ve yayınladım.[19]

---

[13] Bölgesinde.
[14] Ruh değerleri – духовные ценности.
[15] Türlü çeşitleri.
[16] "Üç altın alma" (İnformatorlar: Moldova, Gagauziya Özerk Bölgesi'nden / Avdarma, Komrat, Kongaz köylerinden) Gagauz halk masalını anlattı ve yazılara aktardı *Olga Radova (Karanastas).*
[17] Babu anladardı masalda, nasıl Dev Adamları düüşärmişlär, biri-birilerini kaldırp, yerä atarmışlar, da onnar ilkin topuklarınadan yer içinä girärmişlär, sora dizädan, belädan, buvazınadan... sora ben durgudardım babumu ötää dooru anlatmasın masalı... neçin ki bana gelärdi, ani o Dev Adamları bizim kuhnemizin aardında düüşerlär...elbetki, ben istemezdim onnarın hiç birisi da ölsün. Sebepi neden düüş Dev Adamların arasında başlamış, babum hiç bir kerä da yoktur anlattıı, sadece anladırdı nasıl o iki Dev Adamı düüşerlär.
[18] Komrat'lıyka Nasti babu, kendisi Avdarma'dan Komrat'a evlenmiş.
[19] *Radova (Karanastas) O.K.* Üç altın alma. // Dergi "Sabaa yıldızı", № 27, 2004 y.

Folklor bilgileri doktoru Sn. Lyuba Çimpoeş kendi çalışmalarında Gagauz "Dengiboz", "Köroolu", "Tepegöz" masallarını destan gibi görüyor ve öylelikle Gagauzların folklorunda yeni bilim açıklamaları yapıyor – Gagauzların folklorunda yeni destan janrasını[20] buluyor.[21]

Bugün Gagauz folkloruyla ilgili çalışmalar var, fakat onlara analiz edilmemiş, tarihsel olaylarla bağalantıları açıklanmamıştır.

XIX. yüzyılın sonunda – XX. asrın başlarında "Tepegöz"/"Tepegözlär"[22] masallarının/destanlarının türlü-türlü (çeşitli) variantlarını *Besarabya* Gagauzlarından Rus etnografı V.A.Moşkov toplayıp, yazmıştır.

XX. asrın sonlarında "Köroolu" destanı veya masalı Gagauzların yaşadığı yerlerde bulundu – Moldova'da ve Gagauziya Özerk Bölgesinde (anlattı Pançeva P.S.), Kazakistan'da, Ukrayna'da (Bozadji E.N.), Kafkas'da – Kabardino-Balkarya'da ve Kuzey Osetya'da (Kirçev D.F.), Bolgariya'da (Veliksarova E.K.). *Moldova'dakı* Gagauziya Özerk Bölgesinde anlattı Çimpoeş S.İ., *Kazakıstan'da* – anlattı Petkov S.G. ve Petkova V.E., *Ukrayna'da* – iki kardeş, soyadları Berber ve Paruk M.D., *Kabardina-Balkarya'da* – Marinov H.P. ve Kısacık-Golenko A.A., hep *Kabardina-Balkarya'da başka bir variantı* anlattı Yalama N.N., *Kuzey Osetiya'da* – Angilopova M.N.).[23]

Çocukluğumda *dedem (dädum – gag.), anneannem ("babum" – gag.), annem ("mamum" - gag.)* Gagauz Türkçesinde türlü masallar anlatırlardı. Onlar Rusça va Moldovanca bilmezlerdi, demek ki, onların anlattığı masallar orijinal Gagauz masalları idi.

Ukrayna ve Moldova'dakı "Tepegöz" masalında, benim anneannemin anlattığı "Dev Adamı" masalında da ayni, pek önemli bir anlatım (süjet) var:

"Bir Tepägöz karısı ava gitmiş, uzaklaşmış evdän. Çikmış daadan da görmüş uzaktan çiftçi adamnarını. Onnar sürürmüşlär merayı. Görüp onnarı, almış adamı, pulukları, öküzleri futasına.[24] Götürmüş onnarı evä. Tepägözlerin taa büükleri demiş: "Te bunnar insan, bizdän sora kalçek te bu kara erdä. Demää, hepsinä onnar olaceklar çorbacı. Götür geeri, işini yapsınnar". Onnar (Tepägözlär) insandan ileri yaşamışlar", - bu anlatımdan, Gagauz halk foklorunda, çok evelki zamanlardan kültür elemanlarının korunulmuş olduğunu görüyoruz.

Gagauz masallarında ve destanlarında evelki zamanlardan kalma devlet elemanlarını[25] görüyoruz. O elemanlara yaptığımız bilimsel analizlerden anlaşıyor ki, Gagauzların ve onların dedelerinin çok evvelki (M.Ö.) ve M.S. Orta çağlarda da yerleşmiş, yaşadığı tarihsel yerlerini görüyoruz. Aşağıdaki yazılarımızda o elemanlarının birazını açıklayabiliriz.

Moldova'da anlatılan "Dev Adamı"[26] masalındaki bir anlatımda babası oğullarına söyler, ani filan bayırın yanında var bir çizi, o çizinin öteki yanına koyunları

---

[20] Janrasını, usulü.

[21] *Çimpoeş L.S.* Dastannıy epos gagauzov. Kişinev, 1997, s.18.

[22] Moldova, Gagauz köylerinde "Dev Adamı" masalına kimi köylerde "Tepägöz" diyorlar.

[23] *Çimpoeş L.S.* Dastannıy epos gagauzov. Kişinev, 1997, s.133-143.

[24] Anneannem anlatırdı ki, Dev Adamı onları almiş aucuna.

[25] O elemanların paralellerini, tarihsel olaylarını ve corafya yerlerini Gerodotun ve diyer bilim adamların yazılarında da buluyoruz, hangilerinin izlerini M.Ö. VII-IV asırlardan daha da evel görüyoruz. O elemanların bir kısmı akkoyunlular, karakoyunlular, iskitler veya oguzlar ve tb. Bunlar hepsicii Gagauzların folklorundan ve Gerodotun yazılarından görünüyorlar. Gerodot vaktinde Kara Denizin dolayyanında yaşayan iskitlerden ve/veya oguzlardan işittiklerini yazılarına geçirmiş. Bildirimde önceki bilim araştırmalarıma da temellenerek hepsi bunlar detalli açıklanacaktırlar.

[26] "Dev Adamı" Gagauz masalına Sn. *Çimpoeş L.S.* "destan" demiş ve adını da "Tepegöz" koymuş, ama onların içindeki süjetler ayni.

kolvermesinner. Hep bu anlatımı Kazakıstan Gagauzu Petkov S.G. "Tepegöz" destanında anladıyor, nerede bobası diyor oğullarına/luna *"...çocuum, ben tez ölecem, bu koyunnar kalacak size. Var burda bir filan ulu daa, onun boyunda var bir çizi, çizini öteennä kolvermeyin koyunnarı. Ben nekadar güttüm koyunnarı, kolvermedım"*.[27]

Bu masaldakı *"çizi"* sınırı gösteriyor ve sınırın geçilmesi yasaktır, ama oğulları babasının söylediklerini unudup, o çiziyi geçiyorlar. Orada onların önlerine "Tepegöz" / "Dev Adamı" çıkıyor, onun boyu pek yüksekmiş (*veya* uzunmuş) ve tepesinde de sadece bir gözü varmış.

Bu masalda (Kazakistan'da anladılmış olan masalda)[28] da gene görüyoruz "*kara koyun"* elemanını ve onunla ilgili anlatımı, masaldan örnek: *"En küçük kardaşları aydıy koyunnarı orayı, nereyi onnar gittiler. Aydıy (h)em aalıy. Kara topal koyun kalıy koyunnarın em ardına: "Çocuk,- diy,- aalama! Sesle şindi ne ben söleycem..."*.[29]

Ukrayna'dakı informatorların,[30] Berber kardeşlerinin "Tepegöz" masalından da belli oluyor ki, çok evelki zamanlarda Dev Adamları Kafkas'da yaşarlarmış, ama anlatılar artık Balkan'ları gösteriyorlar ve burada *"Uz-veliyatını", "Karşı", "Balkanlar", "Kara Deniz", "Sivri-Tepe bayırı", "Karaş kasabası", "Tuna aazı", "Bucak kıyısı", "domuz balıkları", "Bucak kırlarında ii tamazlıktan iiri-iiri koyunu kanaları"* vb. elemanları görüyoruz. *Ukrayna'dakı* variantta, bakınca Moldova'dakı ve Kazakistan "Tepegöz" veya "Dev adamı" masalındaki anlatımlar daha yakın çağı gösteriyorlar. Ama aaba sadece yakın çağı mı gösteriyorlar?!

Sorumuza cevap vermek için Gagauz masalının "Üç altın alma" anlatımlarını da örnek olarak göstermeliyiz. Ama önce söylemeliyiz ki, daha XX. asrın 90 yıllarında bu makalenin yazarı (BBS Akademisi Asil Muhabir Üyesi Olga Radova (Karanastas)) bilim araştırmalarını yaptı ve çalışmalarında, kendisinin sonuca (*veya* naticeye) varmış olan düşüncelerini çeşitli devletlerde – Moldova'da, Rusya'da, Beyaz Rusya'da, Türkiye'de bilim makalelerinde yayınladı.[31] Makalelerde *"Elementı epohi ellinizma i skifskogo perioda v gagauzskom folklore, ih istoriçeskiye i geografiçeskiye realii", "Etniçeskaya istoriya gagauzov Yugo-Vostoçnoy Evropı, ih pravo na kulturnoye naslediye i geopolitika"* [32] ve "*Bolgarı i Gagauzı Yuga-Vostoçnoy Evropı: obsçiye*

---

[27] *Çimpoeş L.S.* Dastannıy epos gagauzov. Kişinev, 1997, s.121.

[28] Burada sölemeliyiz ki, Kazakistan'a Bucak'tan Gagauzları kaldırdıydılar, onun için ayni süjetler Moldova'nın Güney tarafında da, Gagauziya (Gagauz Yeri) Özerk Bölgesinde yaşayan gagauzlardandan, babularımızdan (anneanne ve bobaannelerimizden) ve dedelerimizden işittik.

[29] İnformator Kazakıstan Gagauz: Petkov S.G. // *Çimpoeş L.S.* Dastannıy epos gagauzov. Kişinev, 1997, s.121-122.

[30] Gagauz masal anlatıcıları.

[31] *Радова-Каранастас О.К.* Путь к себе: Аспекты истории, культуры, демографии, этногенеза гагаузов. Второе дополненное издание. Сборник научных статей *О.К.Радовой (Каранастас)*. Изд. Centrul Editorial-Poligrafic al USM. Кишинёв, 2009, с. 277-288, с. 350-354; см. также: Радова (Каранастас) О.К. Элементы культуры эпохи эллинизма в гагаузском фольклоре, их исторические и географические реалии // Газета «Вести Гагаузии», №89-90 (7284-7285) от 27 июня 2006 г., с. 6-7 (Впервые с этой темой О.К.Радова (Каранастас) - автор данных строк, выступила 29 октября 2005 года в Международной научной Конференции, в Академии Наук Молдовы, общая тема Конференции звучала - «Эпоха эллинизма: современность и актуальность»); *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. Минск, 2012, с.86-97.

[32] *Радова (Каранастас) О.К.* Этническая история гагаузов Юго-Восточной Европы, их право на культурное наследие и геополитика // Беларусь и Россия в современном

etnoistoriçeskiye realii i sovremennosti"[33] Herodot'un yazılarında ve Gagauz "Üç altın alma" halk masalında belli olan paralellikleri gösterdi ve o zamanlar dünyaya yeni bilim açıklamalarını yaptı.

Bu bildiride de, Gagauz masallarını ve tarihsel olayların karşılaştırma analizini yapıp, evelki Ahemenid zamanından kalma, olmuş olayları gösterebiliriz ki, onlar M.Ö. VII-IV asırlarda (daha önce de olabılır) Orta Asya'da olmuş gerçek tarihi olaylar olarak görünmektedir. Bu olaylar Gerodot'un kitabında yazılı olup, o bunları Karadeniz'in dolayında yaşayan İskitlerden işitmiş. Gagauz "Üç altın alma" masalında da bu olaylarla paralellikleri görüyoruz. Daha detaylı bilim araştırmalarımı ve bilimsel fikirlerimin sonucunu "*Elementı epohi ellinizma i skifskogo perioda v gagauzskom folklore, ih istoriçeskiye i geografiçeskiye realii" ("Gagauz folklorunda Elen devrininden ve İskitler periodundan kalma elemanlar, onların tarihî ve coğrafî gerçekliği")* adlı makalemde görebilirsiniz.

Bugün deyabiliriz ki, Gagauz folklorunda ve tarihinde bu yeni bilim açıklamalarım, bütün Türk dünyasına olduğu kadar, diğer kültürlere ve tarihlere de yeni bilimsel bakış acıları getirebilir, çünkü tarihi boyunca insanların hepsi ayni kültür yollarında idi. Bu konuyla ilgili, devam eden bilim araştırmalarım, daha çok meraklı işler dünyaya açıklayabilirler, bilim çevresine yeni görüşler kazandırabilirler.

Yine Gagauz halk masalı "Üç altın alma"dan örnekler göstererek, dünyaya yeni bilimsel açıklamalar yapabiliriz. Daha önce fundamental bilim araştırmalarımızı *"Elementı kulturı epohi ellinizma i skifskogo perioda v gagauzskom folklore, ih ıstoriçeskiye i geografiçeskiye realii"("Gagauz folklorunda Elen devrininden ve İskitler periodundan kalma kültür elemanları, onların tarihî ve coğrafî gerçekliği")* makalelerimizde (O.K.Radova'nın çalışması) yayınlamıştık,[34] ama o zamanlar, kimi çok önemli - *"kara koyun", "beyaz koyun"* - elemanlarıyla ilgili soruları açık bırakmıştım.

Kazakistan'dakı "Tepegöz" masalının anlatımlarından[35] anlaşıyor (belli oluyor) ki, bu coğrafyafdaki olaylar, daha M.Ö., *"Dev Adamları"n* yaşadığı zamanlar için söz gidiyor, o zamanlara ait olan, çok evelki olaylar için anlatılıyor.

"Üç altın alma", "Dev Adamı" ve "Tepegöz" masalların anlatımları/süjetleri Kafkas bayırının (*veya* dayının) yanındakı sınırı göstermiş olabilirler, bu sonuç fikirine

---

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. Минск, 2012, с.86-97.

[33] *Радова-Каранастас О.К.* Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность // Материалы VII Конвента РАМИ «Международная коммуникация: современная теория и практика». 28-29 сентября 2012 г. МГИМО-Университет. Издательство «МГИМО-Университет». Москва, 2013, с. 210-230.

[34] *Радова (Каранастас) О.К.* Элементы культуры эпохи эллинизма в гагаузском фольклоре, их исторические и географические реалии // Газета «Вести Гагаузии», №89-90 (7284-7285) от 27 июня 2006 г., с. 6-7 (Впервые с этой темой О.К.Радова (Каранастас) - автор данных строк, выступила 29 октября 2005 года в Международной научной Конференции, в Академии Наук Молдовы, общая тема Конференции звучала - «Эпоха эллинизма: современность и актуальность»); *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. Минск, 2012, с.86-97.

[35] Süjetlarından.

bizi masallardaki *"beyaz koyun", "kara koyun"*, *"topal kara koyun"* anlatımlarının/süjetlerin elemanları getirir/getiriyor.

Burada söylemeliyiz ki, *"kara koyun"* (ve *"beyaz koyun")* anlatımı *"Üç altın alma"* masalında da var; ve Gagauz masallarında ve destanlarındaki bu çok evelki anlatımlarının/süjetlerinin (*daha doğrusu* gerçek olaylarının) bağlantılarını onda da görüyoruz.

Berber kardeşleri anlatıyorlar: *"Masalı dedelermizden biliys, anamız-babumuz da vardır annattıkları. Dädumuz annadardı, ki Tepegözler (yeki Dev Adamları – açıkl. avtor O.K.Radova) taa ileri Kavkazda yaşarmışlar. Ama bir büük yangından hem er tepremesinden sora laamları*[36] *orada boozulmuşlar da domuz balıkları onnarı Karşıya, sayılıy Balkannara, Kara deniz aşırı geçirmişler. Gagauzlar yaşarkan, sık-sık razgelirmişler onnarın üstüne".*[37] Hep bu masalda anlatılıyor: *"Kardaşlar dinnenmişler, kesip bir azman, çevirme*[38] *imişler da, toplayıp sürüyü, Sivri-Tepe*[39] *bayırını aşmışlar. Karaş kasabasını dolaylayıp, büük yol boyunca koyunnarı güderek, Uz-veliyatını aykırlamışlar, Tuna aazından Bucak kıyısına geçmişler, büük zenginnik edinip. Şindi da bizim Bucak kırlarında ii tamazlıktan iiri-iiri koyunu kanalarını görebilirsiniz".*

Burada da özellikle bir gerçek olayı veya önemli bir hususu belitrmeliyiz ki, Gagauzlar, adetlerine göre, yüzlerce ve binlerce yıl, sadece beyaz koyun büyütürler. Moldova'da Ukrayna'da, Bulgaristan'da, Gagauz köylerinde sadece beyaz koyun sürüsü görebilirsiniz, ama Moldovan köylerinde kara koyun sürüleri. Bu olay eskiden beri, binlerce yıldır devam ediyor. Gagauz köylerinde, beyaz koyun sürüleri içinde sadece bir-iki kara koyun görebilirsiniz, onları da tutuyorlar ki, karagöz renkte çorap nakışlarını (koraflarını/desenlerini) veya başka bir şey örmek için. Moldovanların ise kara koyunlu sürüleri içinde da sadece beş-on beyaz renkli koyun görebilirsiniz. Küçüktüm-büyüdüm, ama bu olay hiç değişmiyor, yıldan-yıla, yüzlerce-binlerce yıl, hep böylece devam ediyor. *Elbette ki, bu örnekte olaylar da çok evelki tarihi gösteriyor, diyebiliriz devlet izlerinin elemanlarını – Karakoyunluların ve Akkoyunluların devlet izlerini gösteriyorlar, zaman geçtikçe, yeni halklar oluştukça (peydalandıkça), onların soy temellerine girdiler bu topraklarda yaşayan evelki yerli insanlar, onların etnik komponentlerinin,*[40] *çok evelki soylarının (köklerinin) bir kısmını gösteriyorlar.*

Gagauz folkloru - masalları ve destanları – kültürün bir kaynağı olarak, onların Türk uygarlığınla bağlantılarını ve ona ait olduklarını gösteriyorlar.

Bu bilim alanında araştırmalar Gagauzların etnogenezisini (milli oluşumunu) açıklamada, Gagauzların etnik tarihi yolunda çok büyük önem taşıyorlar. Gagauz destanları ve masalları folklorun bir katmanı olarak, çok karışık meselelerde Gagauz milletinin soy kimliğini[41] meydana çıkayorlar ve evelki enik tarihleri için bir çözücü anahtar (da olabilirler) görevi görüyorlar.

Gagauz masallarını sistemlemek ve onların içindikilerine analiz yapmak, o masalların meydana geldiği toprakları ve coğrafyayı belirtmeye ve nerede Gagauz kültürüne geçtiklerine veya masalları (folkloru) Gagauzların kendilerinin de yaratmış olduklarını anlamamıza yardımcı oluyor.[42]

---

[36] Laamları (*gag.*) – maraları (*tur.*).

[37] İnformatorlar *Ukrayna'da yaşayan k*ardeşler – Berberler // *Çimpoeş L.S.* Dastannıy epos gagauzov. Kişinev, 1997, s.125.

[38] Çevirme (*gag.*) – kuzu çevirmesi.

[39] Sivri-Tepä *(gag.)* – Bu(o)lgariya'da Şumen ve Varna şehirleri arasında Bayır (*veya* Dağa).

[40] Etnik komponen(tı) – Milleti (veya halkı) oluşturan soyların, kollarının bir kısımı (*veya* kısımları).

[41] Veya soy kimliğine identifikatsiya yaparken.

[42] Gagauz masallarını sistemlemek ve onların içindikilerine analiz yapmak, yardımcı oluyorlar masalların meydana geliş tarihini bulmaya ve o toprakları da belirletmeğe, nerelerde masallar

SONUÇ

Sonuç olarak söyleyebiliriz ki, Herodotun yazılarından ve Gagauz folklorundan anlaşıldığına göre, Gagauzlar ve onların dedeleri 2500-3000 sene önce geniş coğrafyada – Avrasya'da yerleşik yaşiyorlardı, koyunları güdüyorlar, toprakları işliyorlar – sürüp, ekiyorlar, darı ve diyer mahsülleri (bereketleri) da topluyorlarmış. *"Üç altın alma" ve "Teprgöz"/"Dev Adamı"* masalların anlatımlarından/süjetlerinden ve onların *"beyaz koyun", "kara koyun" ve "topal kara koyun"* elemanları şeklindeki renk vurgularından evelki zamanlarda koyunların renkleri ayni zamanda devlet sınırlarını da belli ediyor, bu belli oluyor *"Üç altın alma"* masalın anlatımından, kızın oğlana söylediği sözlerden: *"...herllim atlarsan biyaz koyuna – kendi dünnääna çıkacan, ama razgelämärsän biyaza da atlarsan karaya, taa okadar er dibinä gidecän",*[43]- bu sözleden kendi memleketinden iki kat daha uzağa gideceği anlaşılıyor. Burada görebiliriz o yayları, nerelerde koyunları çobanlar güdermişler. Onun için, bugün de Türkler, "Ak/ Beyaz koyunluların", "Kara koyunluların", "Sarı keçilerinin" vb. yaylalarının, dedelerinin hayvanlarını otlatıp, güttükleri yerleri aklılarında tutuyorlar.

Anadolu'da, Serik'te, yaşayan insanlarla 2013 senesinde tanıştım ve onlara sordum: "Siz kimsiniz? Kökleriniz hangi soylardan geliyorlar?"- onlar cevap veriyorlar: "Yörüküz biz!". Gene soruyorum: "E, siz vardır mı işittiyniz "kara koyunlular" hem "beyaz/ak koyunlular" için?". "Evet!",- diyorlar,- "Biz kendilerimiz kara koyunlular, dedelerimiz buraya XIII asırda gelmişler!". "Acaba öylemiydir?",- düşündüm da gene sordum: "Nerden biliyorsunuz?"- onlar bana XX. asrın sonlarında yayınlanmış olan bir kitab gösterdiler ve Türkmen olduklarını söylediler (demek Türk soyundan gelen adamlar).

Burada söyleyebilirim ki, Türk olduklarını kabul ediyorun, ama Anadolu topraklarında XIII. yüzyılda yerleştiklerine inamam (kayıl olamam), çünkü bilim, fundamental araştırmalar "ak/beyaz koyunlular" ve "kara koyunlular"ın Kara Denizin dolayında daha M.Ö. VII-IV yüzyıllarda var olduklarını gösteriyor[44] (daha önce de olabilir olsunlar), bu gerçek olaylar Herodotun yazılarından da belli oluyorlar.

Uzi veya Özi Eyaletinle (Vilayetiyle) ilgili olarak, onun sınırları içerisine çok geniş coğrafyadaki topraklar girermiş, deyebiliriz, daha Kafkas'dan – Balkanlar'adan, evelki zamanlarda bu toprakların hepsi Skifiya yada Iskit devletinin sınırları içerisine girermiş, bunlar görünüyorlar Gagauz folklorundan, Herodot'un ve hıristiyan Apostolların yazılarından, o zamanlar onlar Yüsüz/İisuz[45] Hristozlan yerde gezermişler.

Gagauz kültürüne geçtiler veya onlar Gagauzların (ve onların dedelerinin) kendilerinin da anlattıkları olabilir olsunlar.

[43] *Radova (Karanastas) O.K.* Üç altın alma. // Dergi "Sabaa yıldızı", № 27, 2004 y.

[44] *Радова (Каранастас) О.К.* Элементы культуры эпохи эллинизма в гагаузском фольклоре, их исторические и географические реалии // Газета «Вести Гагаузии», №89-90 (7284-7285) от 27 июня 2006 г., с. 6-7 (Впервые с этой темой О.К.Радова (Каранастас) - автор данных строк, выступила 29 октября 2005 года в Международной научной Конференции, в Академии Наук Молдовы, общая тема Конференции звучала - «Эпоха эллинизма: современность и актуальность»); *Радова-Каранастас О.К.* Путь к себе: Аспекты истории, культуры, демографии, этногенеза гагаузов. Второе дополненное издание. Сборник научных статей *О.К.Радовой (Каранастас)*. Изд. Centrul Editorial-Poligrafic al USM. Кишинёв, 2009, с. 277-288; *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. Минск, 2012, с.86-97.

[45] İsağa zamanından. Gagauz Türkçesinde "Yüsüz" – demek anasız-bobasız büven çoçuk.

Burada özellikle bir konuyu belirtmeliyiz ki, Gagauz masalında Balkanlar'dakı *"Uz-veliyatı"* elemanı İskitlerin veya Skiflerin/Skiifya'nın son dönemlerinden kalma elemanların veya bulunduğu yerlerini – daha doğrusu Küçük Skifya'yı (Büyük İskit devletinin toprakları yavaş-yavaş kopardıldığı zaman, Küçük Skifya kalıyor) gösteriyor, demek ki, Özi/Uzi Eyaletin merkezi 1700-1730 yıllarında şimdiki Ukrayna'nın Oçakov şehrinde bulunuyordu ve Balkan toprakları da ona bağlıydı – Gagauzların yaşıdığı tarihsel topraklar – Makedonya, Trakya, Dobruca, Bucak, Orta Volga. İskit devletiyle, Gagauzların hıristiyan diniyle, Özi/Uzi Eyaletin ile ve diğer konularla ilgili daha detayli "*Bolgarı i Gagauzı Yuga-Vostoçnoy Evropı: obsçiye etnoistoriçeskiye realii i sovremennosti*"[46] *("Güney-Doğu Avrupa Bu(o)lgarları ve Gagauzları: genel (müşterek) gerçek etnik tarihi olaylaı ve çağadaş zaman")* makalemde okuyabilirsiniz.[47]

2007 senesinde Moldova Cumhuriyeti'nden, tarihte ilk kez, resmi bilim ekspeditsiyası[48] Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı Arşivine Moldova Bilimler Akademiyası tarafından gönderildi. Bu makalenin veya bildirinin yazarı ekspeditsiyanın önderi ve bilim sorumlusuydu. Yukarıda yazdığım Özi (Üzi) Eyaleti için çok önemli kaynakların fonlardan kopyalarını aldık ve birazını Osmanlı-Türkçesinden Rus diline kendim tecüme edip, yayınladım. Yine bu senede, İstanbul'da, Balıklı Ortodoks Mezarlığı'nda Gagauz mezarlarını bulduk ve bu konuyla ilgili yazılarımı yayınladım.[49]

Hep bu tarihlerde (2007 s.), Istanbul'da *"Gagauz Kahraman-Lirik "Oglan hem Mari Kız* eposu*""*nu (destanını) yazmağa başladım. Yazırarımda Gagauz milletinin fokloruna – masallarına, maanilerine, türkülerine ve o olaylara ve duygulara temellendim, neler o zamanlar (2007 s.) bizim dolyayanımızda olardı. Gagauz Edebiyatında bu eposlan (destanla) yeni bir dal açıldı – buyurun, sizler de tanışın yazılarımla - çağdaş zamandaki yazılmış olan, tarihi ve kahraman-lirik eposunla - "Gagauz Kahraman-Lirik "Oglan hem Mari Kız" Destanı"yla.

Gagauz Kahraman-Lirik Destanı
"Oglan hem Mari Kız"[50]
(Bir parçası) *Yazdı Olga Radova (Karanastas),*
Gagauz peetçisi

BAŞLANTI

Dannar aarêr Gün Duusunda,

---

[46] *Радова-Каранастас О.К.* Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность // Материалы VII Конвента РАМИ «Международная коммуникация: современная теория и практика». 28-29 сентября 2012 г. МГИМО-Университет. Издательство «МГИМО-Университет». Москва, 2013, с. 210-230.

[47] *Радова-Каранастас О.К.* Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность // Материалы VII Конвента РАМИ «Международная коммуникация: современная теория и практика». 28-29 сентября 2012 г. МГИМО-Университет. Издательство «МГИМО-Университет». Москва, 2013, с. 210-230.

[48] Resmi bilim görevi.

[49] *Радова-Каранастас О.К.* Путь к себе: Аспекты истории, культуры, демографии, этногенеза гагаузов. Второе дополненное издание. Сборник научных статей *О.К.Радовой (Каранастас)*. Изд. Centrul Editorial-Poligrafic al USM. Кишинёв, 2009, с.194-217, с.230-243. (Radova-Karanastas O.K. Put' k sebe: aspektı istorii, kulturı, demografii, etnogeneza gagauzov. Vtoroye dopolnennoye izdaniye. Sbornik nauçnıh statey *O.K.Radovoy (Karanastas).* İzd. Centrul Editorial-Poligrafic al USM. Kişinev, 2009, s.194-217, s.230-243).

[50] "Gagauz Kahraman-Lirik Destanı "Oglan hem Mari Kız"" burada original Gagauz dilinde yazılı. "Гагаузский героико-лирический эпос "Оглан и Мари Кыз"", оригинальный текст эпоса написан на гагаузском языке Ольгой Радовой (Каранастас), автором данной статьи. [50] *Bu eposun/destanın orijinal yazılarını gagauz dilindä yazdı Olga Radova-Karanastas.* Yazmaa başlanıldı İstambul'da, 2007 yilda.

Dedelermiz er üzündä,
Tanrılara dua ederlär,
Kısmet hem sabur versin isterlär.
Dan erleri heptän ardı,
Gün Düüsü da kızardı,
Güneş yalını tä görüner,
Bütün dünneyä da o daalêr.
Dünnäädä heptän aydın,
Güneş, tä, göklerä kaydı,
Gök taşınnan altını,
Bütün dünneyä daattı.
Güneş bulutlara diidi,
Severäk, pek o yısıttı,
O sevginin yaşlarını,
Tarlalalara serpitti.
Dedelär pek sevindi,
Tanrıya şükür etti,
Kırda büver eşillik,
Ahırda meeler kuzucuk. ***Destanı yazdı Olga Radova (Karanastas), Gagauz peetçi***

KAYNAKLAR

Баскаков Н.А. Тюркские языки. Москва,1960.
Баскаков Н.А. Историко-типологическая фонология тюркских языков. Москва, 1988, с.115-119.
Гайджаржи Г.А. Гагаузский язык // Российский этнограф. Этнологический Альманах. 1993, №17, с.184-198.
Губогло М.Н. Этническая принадлежность гагаузов (Историография проблемы) // Советская этнография. 1967, №3, с.159-167.
Губогло М.Н. Этническая принадлежность гагаузов (Историография проблемы) // Журнал «Советская этнография». 1967, №3, с.160-167.
Губогло М.Н. Гагаузы // Народы России. Энциклопедия. Москва, 1994, с.128.
Димитров Г. Гагаузи. Потеклото и происхожнито на думата. Известия на Варненско археологичното дружество. Варна, 1909, №2, с.15-25.
Зеленчук В.С. Население Бессарабии и Поднестровья в XIX в. (этнические и социально-демографические процессы). Кишинев, 1978, с.287.
Каранастас-Радова О.К. Гагаузы в составе задунайских переселенцев и их поселения в Буджаке (конец XVIII – первая четверть XIX вв.). Изд. в типографии Комратского госуниверситета Республики Молдова, Кишинев-Комрат, 2001, 133 с.
Курогло С.С. Семейная обрядность гагаузов в XIX -начале XX вв. Кишинев, 1980.
Радова (Каранастас) О.К. Гагаузы Буджака. Этническая история и формирование этноса // Ежегодник Института Межэтнических исследований. Том I., Кишинэу, 2000, с.91.
Радова (Каранастас) О.К. Элементы культуры эпохи эллинизма в гагаузском фольклоре, их исторические и географические реалии // Газета «Вести Гагаузии», №89-90 (7284-7285) от 27 июня 2006 г., с. 6-7.
Радова-Каранастас О.К. Путь к себе: Аспекты истории, культуры, демографии, этногенеза гагаузов. Второе дополненное издание. Сборник научных статей *О.К.Радовой (Каранастас)*. Изд. Centrul Editorial-Poligrafic al USM. Кишинёв, 2009, 371 с.

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. Минск, 2012, с.86-97.

Радова-Каранастас О.К. Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность // Материалы VII Конвента РАМИ «Международная коммуникация: современная теория и практика». 28-29 сентября 2012 г. МГИМО-Университет. Издательство «МГИМО-Университет». Москва, 2013, с. 210-230.

Радова-Каранастас О.К. Историко-культурологические и религиозные аспекты гагаузов Юго-Восточной Европы в контексте интеграционных процессов в Республике Молдова. Гагаузия/Комрат, 2016, 18 с.

Radova (Karanastas) O.K. Üç altın alma. // Dergi “Sabaa yıldızı”, № 27, 2004 y.

Radova-Karanastas O.K. Put’ k sebe: aspektı istorii, kulturı, demografii, etnogeneza gagauzov. Vtoroye dopolnennoye izdaniye. Sbornik nauçnıh statey *O.K.Radovoy (Karanastas).* İzd. Centrul Editorial-Poligrafic al USM. Kişinev, 2009, s.194-217, 371 s.).

Çimpoeş L.S. Dastannıy epos gagauzov. Kişinev, 1997, s.18.

HATAY'DA YAŞAYAN ÖZBEK KÖKENLİ MÜLTECİLERİN SOSYAL VE KÜLTÜREL YAŞAMLARI

(THE SOCIAL AND CULTURAL LIFESTYLE OF UZBEK REFUGEES LIVING IN THE HATAY)

Nurettin HATUNOĞLU*

ÖZET

Ovaket'teki Özbekler 1982 yılında dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren tarafından Pakistan'daki kamplardan Türkiye'ye getirilmişlerdir. Güney Türkistan olarak bilinen ve 18. yüzyılın sonlarına doğru Afganlılar tarafından işgal edilen kuzey Afganistan topraklarından, çıkan iç savaş dolayısıyla Pakistan'a sığınan mültecilerden 6000 kişiye yakını 17/03/1982 tarihinde kabul edilen 2641 sayılı kanun ile Türkiye'ye iskan edilmişlerdir. Muhacir statüsünde oldukları için iskan edilen bu göçmenlerin barınma, geçim ve uyum meseleleri belli bir plan dahilinde ele alınıp çözülmeye çalışılmıştır.

Türkiye'ye getirilen bu göçmenler, Hatay, Tokat, Gaziantep, Şanlıurfa, Niğde, ve Van gibi illere toplu şekilde yerleştirilmişlerdir. Bu şekilde değişik illere yerleştirilen göçmenlerin içerisinde en kalabalık grubu 171 aile ile Hatay'a yerleştirilen Özbek Türkleri teşkil etmektedir. 2000 yılında yapılan genel nüfus sayımı sonuçlarına göre Özbek Türkü göçmenlerin yerleştirildiği Ovakent Beldesi'nin toplam nüfusu 5413 kişi olmuştur. Günümüzde bu sayının 9000 civarında olduğu tahmin edilmektedir. Bu çalışmada Ovaket Beldesine yerleştirilen Özbek kökenli mültecilerin, sosyal ve kültürel yaşamları üzerinde durulacaktır.

ABSTRACT

In the year 1982 the uzbek refugees currently living in Hatay were brought from Pakistani camps to Turkey by the then president Kenan Evren. Known as the South Turkistan and towards the end of the 18.century the Afghani people occupied the northern Afghanistan territory, which led to a civil war forcing refugees to refuge to Pakistan and with the Law No. 2641 on the date 17/03/1982 around 6000 refugees were accepted to inhabit to Turkey. Because they had an emigrant status their housıng, shelter, livelihoods a compliance issues were tried to be solved with a certain plan.

The refugees brought to Turkey were placed in groups in cities such as Hatay, Tokat, Gaziantep, Şanliurfa and Van. In this way the largest constitutıon of refugees consisted by 171 Uzbek families placed in Hatay. According to the result of the population count structured ın 2000 the Turkısh uzbek refugees in the city of Hatay had reached 5413 people. Today the estimated number is 9000 people. The social and cultural life of the Uzbek originated refuges staying in the city of Hatay will be focused on more.

* Doç. Dr., B. Ecevit Üniversitesi

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

TÜRK KURTULUŞ SAVAŞINDA TÜRK-AFGAN İLİŞKİLERİ

(TURKISH-AFGHAN RELATIONS DURING TURKISH NATIONAL WAR)

Burhanettin ŞENLİ*

ABSTRACT

The foundation of the Turkish-Afghan relations was laid during the Ottoman period. Mahmut Tarzi During his period as Foreign Minister, Turkish intellectuals who were in the Middle East in exile were invited to Afghanistan. These have been important services in military, education, health and other fields. Afghanistan came under the leadership of the second Turkish group Cemal Pasha. They made innovations in the field of military service. Both groups were very popular in Afghanistan.

March 1, 1921 One of the most important items of the Turkish-Afghan Alliance treaty was that Turkey would accept sending a delegation of officers and teachers to Afghanistan to modernize the Afghan army and reorganize its educational and administrative affairs.

Mustafa Kemal Pasha, with the opening of the Turkish Grand National Assembly in order to provide support for the National Struggle, the direction turned to the East first. Afghanistan, another independent state of the East, has a different meaning for Turkey in the Atatürk period than any other. Because the strong ties that this Muslim state and the Ottomans could not establish for centuries, the young Turkish Republic established and played a very short time and played the role of "brotherhood". Afghanistan has shown a strong reaction to the Greek tyranny in the Western Anatolia.

Afghanistan's independence anniversary was celebrated with great ceremonies in Ankara on 3 March 1922. The victory of the Republic of Turkey in the liberation war was enthusiastically celebrated in Afghanistan and prayers and speeches were made on Friday, September 15 in all the mosques in Afghanistan. A feast was given on 15 September 1922 in the Turkish embassy in Afghanistan. In honor of Turkey's victory, Amanullah Khan gave a feast on the evening of October 10, 1922 in the most beautiful place of the palace, Dilküşa Kasrı. Although the invitation of the Turkish and foreign embassies in Kabul was invited, the British Embassy was not present. In celebration of Turkish victory, Afghan, Iranian, Indian and other Oriental intellectuals in Germany organized a meeting on September 16, 1922 in Berlin to celebrate Turkish victory. Afghanistan then also actively supported Turkey's Lausanne Peace Talks.

GİRİŞ

Afganistan'ın Türkiye'ye büyük bir hürmet ve bağlılık göstermesinde ve Afgan halkına Türk dostluğunu aşılamada Mahmut Beg Tarzi'nin önemli rolü olmuştur.

Mahmut Beg Tarzi'nin babası l88l'de Afganistan'dan sürgün edildikten sonra Türkiye'ye yerleşmişti. Mahmut Beg Tarzi tahsilini İstanbul ve Şam'da yapmış ve Habibullah Han zamanında Afganistan'a dönmüştü. Afganistan'ın bağımsızlılık kazanmasından sonra Afgan Dışişleri Bakanlığına getirilen Tarzi'nin daveti üzerine Kabil'e giden Türk grubunda Mehmet Fazlı, Hüseyin Hüsnü, Ali Saver, Mahmet Efendi, Ali Fehmi, Münir İzzet Beyler yer almıştı. Maceralı bir yolculuktan sonra Afganistan'a ulaşan bu Türk grubu kısa zamanda Afganlılarla kaynaşarak faydalı çalışmalar yaptılar ve Afganlılar arasında Türk sevgisinin yerleştirdiler.

* Dr., Araştırmacı, Konya.

Afganistan'a gelen ikinci Türk grubu Cemal Paşa'nın maiyetinde Kabil'e gelen 15 kadar zabit teşkil etmektedir. Bu gruptaki Türk subaylarının Afgan ordusunda yenilikler yaptı. Bazı mutaassıp kimseler hariç, bunların faaliyetleri Afganistan'da olumlu karşılandı.

Mustafa Kemal Paşa 23 Temmuz 1919 tarihinde toplanan Erzurum kongresinde yaptığı konuşmada çevremizdeki ülkelerde meydana gelen olayları özetlemiş ve Afganistan'ın da İngilizlerin milliyetleri imha siyasetine karşı savaştıklarını ve İngilizlerin geri çekilmek zorunda kaldığını belirtmiştir. Sovyet Dışişleri Bakanı Çiçerin'de 13 Eylül 1919'da, İngiltere'nin Kafkasya'da, İran'da, Afganistan'da ve Türkiye'de artık işleri istediği gibi yürütemediğini belirtmiştir[51]

1 Mart l921 Türk Afgan İttifak antlaşması ile Afganistan'da modernleşme çalışmaları tekrar başladı. Bu antlaşmanın en önemli maddelerinden biri Türkiye'nin Afgan ordusunu modernleştirmek, ülkenin eğitim ve idari işlerini yeniden düzenlemek için Afganistan'a subaylar ve öğretmenlerden meydana gelen bir heyeti göndermeyi kabul etmesiydi. Afganistan Emiri Amanullah Han 13 Temmuz 1921'de T.B.M.M. Reisi Mustafa Kemal'den bir mektupla Afgan ordusunu eğitecek bir askeri heyetin gönderilmesini istemiş, bu heyet daha sonra gönderilmiştir[52].

1.TÜRKİYE İLE AFGANİSTAN ARASINDA DİPLOMATİK İLİŞKİLERİN BAŞLAMASI

Mustafa Kemal Paşa, Milli Mücadelenin Anadolu'da devam ettiği, Batıyla ilişkilerin bir nevi satranç tahtasına döndüğü bir ortamda Milli Mücadeleye destek sağlamak amacıyla, TBMM'nin açılışıyla birlikte önce yönünü Doğu'ya dönmüş ve buradaki devletlerle yaşamının sonuna kadar iyi seviyede seyredecek ilişkileri başlatmıştır. Bu devletlerden Sovyet Rusya birtakım davranışlarıyla ilk başlarda Ankara'da şüphe uyandırsa da, daha önce de bahsedildiği gibi siyasi ilişkiler Atatürk Dönemi boyunca üst düzeyde seyretmiştir. Afganistan, Atatürk Dönemi'nde Türkiye için diğerlerine göre daha farklı bir anlam ifade etmiştir. Çünkü bu Müslüman devletle Osmanlının yüzyıllar boyunca kuramadığı güçlü bağı, genç Türkiye Cumhuriyeti çok kısa sürede kurmuş ve oynadığı "ağabeylik" rolüyle ikili ilişkilerde döneme damgasını vurmuştur[53].

Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti veya kısaca Ankara Hükümeti adını taşıyan bu hükümetin dış ilişkilerle ilgili en önemli kararlarından biri, Azerbaycan'ın başkenti Bakü'ye ve Afganistan'ın başkenti Kabil'e birer temsilci göndermek ve oralarda birer temsilcilik açmak olmuştur. Türkiye'nin, Mustafa Kemal Türkiye'sinin yurt dışındaki ilk resmi temsilcilikleri bunlar olmuştur. Birincisi Azerbaycan'da, ikincisi Afganistan'da açılmıştır. O tarihte bu misyonlara mümessilik denilmiştir.

18 Ağustos 1920 günü Abdurrahman Samadani Bey Türkiye'nin Afganistan mümessilliğine atanmıştır. Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında Türk ordusunda gönüllü olarak savaşan Afganlardan biridir. Yıllardır Türk ordusunda subaylık yapmış ve Mustafa Kemal Paşa'nın güvenini kazanmıştır.

---

[51] Zeki Sarıhan, Kurtuluş Savaşımızda Türk-Afgan İlişkileri, Ankara, 2002, s.44

[52] Aydın Can; *Atatürk Dönemi Türk Afgan İlişkileri,* Atatürkçü Yol Dergisi, Ocak-Şubat 2002, sayı: 18, Adana, 2002,s.21

[53] Ersin Çelikkanat, yylt, *Atatürk'ün Afganistan'a İlgisi, Bakışı, Türk-Afgan İlişkileri Hakkındaki Görüşleri ve günümüze Yansımaları,* YYLT, İstanbul 2008, s 4-7

Türkiye'nin Kabil temsilciliğine atanan Abdurrahman Samadani Bey, 20 Ağustos 1920 günü Kabil'e gitmek üzere Ankara'dan yola çıkmıştır. Erzurum ve Nahcivan'a uğrayan Abdurrahman Bey, Moskova üzerinden Kabil'e ulaşmıştır[54].

A. Türk-Afgan Dostluk Anlaşması

Rusya'da Bolşevik ihtilali gerçekleştiği sıralarda Türkler gibi Afganlılar da İngilizlerle mücadele halindeydiler. İhtilalden sonra Bolşevikler de İngilizlerle savaştığı için bu iki Müslüman milletle Bolşevikler tabii müttefik durumuna geliyordu. Bolşevikler bu iki Müslüman milletle ilişkilerini güçlendirmek için büyük çaba gösteriyorlardı. Bolşeviklerin "Burjuva Emperyalizmi" diye tanımladıkları Avrupa sömürgeciliğine karşı yaptıkları propaganda İngilizlerden nefret eden pek çok Afganlı tarafından sempati ile karşılanmıştı.

Bolşevik lideri Lenin bir taraftan Türkiye'de Mustafa Kemal ile ilişkileri geliştirirken bir taraftan da Afgan Emiri Amanullah Han'la dostluk kurmaya çalışıyordu. Milli Mücadelenin önderi Mustafa Kemal de Rusların bu girişimini olumlu karşılamıştı.[55]

Bolşeviklerle yapılan bu görüşmeler sırasında Moskova'da bulunan Türk Heyeti yeni bir imkanla daha karşılaşmıştır Bekir Sami Bey başkanlığındaki Moskova'ya gönderilen ilk Türk heyeti orada Afgan temsilcileriyle tanışmışlar ve Türk Afgan Antlaşmasına temel teşkil edecek ilk temas, böylece kurulmuştu. Afganlılar, Türk Heyeti üyelerine son derece dostluk ve yakınlık göstermişler ve Türk Milli Mücadelesine duydukları ilgiyi açıkça ve samimi bir şekilde belirtmişlerdir. Moskova'daki Afgan temsilcileri, Türk-Afgan yakınlaşmasını bir anlaşmayla pekiştirmek arzusunda olduklarını da gizlememişlerdir. Afganlılar Ruslarla Dostluk Antlaşması için Moskova'da idiler ve Moskova'da devam eden görüşmeler sonucunda 28 Şubat l921 de Sovyet Rusya ile Afganistan arasında bir dostluk antlaşması imzalandı. Bu antlaşma ile Sovyetler, Afganistan'ın bağımsızlığını tanıyorlar ve her yıl Afganistan'a bir milyon altın Ruble yardımda bulunmayı kabul ediyorlardı. (Bu gelişmeleri izleyen İngiltere de Afganistan'ın tamamen elden gittiğini görerek, 22 Kasım l921'de İngiliz-Afganistan Dostluk Antlaşması'nı imzalamıştır.)

Rusya ile Türkiye arasında yapılacak antlaşma için Moskova'ya gönderilen Yusuf Kemal Bey ve Dr. Rıza Nur Beylerin oluşturduğu ikinci Türk Heyetine Afganistan ile de bir antlaşma imzalama yetkisi verilmişti. Dr. Rıza Nur'un taslağını hazırladığı antlaşma metni, Afgan temsilcileri tarafından hiçbir noktası değiştirilmeden aynen kabul edilerek 1 Mart 1921 de Moskova'da gözyaşlarıyla imzalandı[56].

Bu Antlaşmayı Afganistan adına Afganistan Olağanüstü elçisi General Mehmet Veli Han ile T.B.M.M. Hükümeti adına İktisat Vekili Yusuf Kemal ve Maarif Vekili Rıza Nur Beyler imzalamıştı. On maddeden ibaret olan Türk Afgan antlaşması ile Türkiye, Afganistan devletinin bağımsızlığını tanımıştır.

Türk–Afgan Antlaşması ilk bakışta önemsiz gibi görülebilir. Ortak sınırı ve birbirine yardım edecek güçleri bulunmayan iki ülkeye böyle bir antlaşmanın ne gibi faydalar sağlayacağı da düşündürücüdür. Ancak, yeni kurulan Afganistan'ın halifenin memleketi Türkiye tarafından tanınması önemliydi. Amanullah Han İngiltere ile mütareke yapmış ama barış görüşmeleri sonuçlanmamıştı. Ruslar da hala Afganistan'la

---

[54] Genkur ATASE Başkanlığı, *Geçmişten günümüze Türk Afgan ilişkileri*, Ankara, 2009, s.39; Zafer Hasan Aybek, *Türkiye'nin ilk Afgan Elçisi, Ordumuza Girmek İçin Ceketini Satan Müslüman Hintli*, Tarih ve Edebiyat Mecmuası, , Şubat-1982, s. 28

[55] Aydın Can ; Age. . s.18

[56] Ömer Osman Umar, *Atatürk'ün İzlediği Dış Politika İlkeleri,* Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı 151, Temmuz-Ağustos 2004, s. 12; Barış Doster, *Atatürk, Türk Dünyası ve Mazlum Milletler,* İstanbul, Haziran 2004, s. 256; Aydın Can;Age., ,s.18

antlaşma imzalamakta tereddüt gösteriyorlardı. Bu açıdan Türk-Afgan Antlaşması Afganistan açısından önemli bir kazanç olmuştur[57].

10 maddelik bu anlaşmaya göre taraflar bütün Doğu ülkelerinin tam bağımsızlık hakkına sahip olduğunu onaylamışlardır. Bu anlaşmayla tarihte ilk kez doğu uluslarının uyanışından, onların bağımsızlık ve özgürlüğünden bahsedilmektedir. Bu, Mustafa Kemal Paşa'nın uluslararası alanda açtığı çığırın ilk somut sonuçlarındandır. Türkiye, Afganistan'ın bağımsızlığını açıkça, Afganistan da Türk devletinin temsilcisi olarak Ankara Hükümetini dolayısıyla tanımıştır. Yine bu anlaşmaya göre Türkiye, ilk defa bir ülkeye eğitim yardımı yapacaktır ki bu yardımlar uzun yıllar devam etmiştir. Anlaşma, 21 Temmuz 1921 tarihinde TBMM'de onaylanarak yürürlüğe girmiştir. Afganistan Kralı Amanullah Han da bu anlaşmayı 22 Ekim 1922 tarihinde Kabil'deki Abdgah Camii'nde halk huzurunda onaylayacaktır.

Kral Amanullah Han, anlaşmanın henüz onaylanmadığı sırada, anlaşma şartları gereğince Ankara'ya bir elçilik heyeti göndermiştir. Bu heyetin başında bulunan ve tam yetkili elçi olan Sultan Ahmet Han, 9 Nisan 1921 günü Hopa'dan Türkiye'ye girmiştir (EK-D). Elçi Sultan Ahmet Han, buradan Mustafa Kemal Paşa'ya bir telgraf çekerek Türkiye'ye geldiğini haber vermiş ve Afganistan'ın selam ve sevgilerini sunduktan sonra, Türk ordusunun kazandığı İkinci İnönü Zaferi'ni kutlamıştır.[58]

Türk-Afgan Antlaşması, Türkiye için de önemliydi. Bu antlaşma Ankara Hükümeti'nin hukuki olarak yapmış olduğu ilk uluslararası siyasi antlaşmadır. Diğer yandan sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı iki devlet arasındaki ilk ittifak antlaşmasıdır. İngiltere'ye zarar verecek Ortadoğu'daki her hareket Türkiye'nin lehine idi. Türkiye'nin Afganistan gibi İslam ülkeleriyle ilgilenmesi Ankara'ya dini açıdan da itibar kazandırıyordu.

Anadolu Milli hareketi Afganistan'da pek derin ve iyi bir etki bırakmıştır. Afganlılar Türk Milli Mücadelesini İslam dünyasının kurtuluşunu sağlayacak öncü niteliğinde görüyorlardı.

Türk Afgan Antlaşması İngiltere'de kaygı yaratmıştı. Afganistan Hindistan'a komşu olması nedeniyle İngiltere'nin etki alanında sayılıyordu. Ankara- Kabil ilişkileri Londra'da dikkatle izleniyordu. 10 Haziranda Ankara'da Afganistan Elçiliğinin açılması, iki tarafın karşılıklı destekleyici sözleri İngilizlerin kaygısını arttırmıştı. İngiltere kendilerine karşı bir "doğu ülkeleri bloğu" doğduğunu görebilmekteydi. Türk-Afgan Antlaşmasıyla "Türkiye'nin Asya siyasasına katıldığı, doğudan güç alacağı" ortaya çıkmış oluyordu.

Afganistan Türkiye'nin işgaline cephe aldı. Türk başarılarına samimiyetle katıldı. Bu arada Sovyetler, Afganistan'la yaptıkları anlaşma şartlarını yerine getirmediler. Sovyetlerin orta Asya'daki Bolşevikleştirme politikaları ve uyguladıkları sert yöntemler sonucu birçok Türk ayaklandı. Bunların bir kısmı Bolşeviklerden kaçarak Afganistan'a sığındılar. Enver Paşa'nın liderliğinde çıkan bu ayaklanmalara Amanullah Han destek verdi. Tabii bu gelişmeler Sovyet-Afgan İlişkilerini bozdu. Sonuçta Enver Paşa şehit edildi ve Sovyetler de Orta Asya'da durumu kontrolleri altına aldılar[59].

Sovyetlerin asıl maksatlarını anlayan Afgan Kralı Amanullah Han Bolşeviklerin engellemelerine rağmen İngiliz aleyhtarı politikasından vazgeçerek, İngiltere ve Sovyet Rusya arasında, taraflardan birine daha fazla yanaşmadan, tam bir denge politikası izlemeye başladı. Bu politika uzun yılar sürdürüldü[60].

[57] Aydın Can ; age., . s. 19
[58] Genkur ATASE, age., s 40, ,
[59] Aydın Can ; age., s.20
[60] Aydın Can ; age., s.21

Mustafa Kemal Paşa, devlet başkanı sıfatıyla Afgan Elçilik Kurulunu 25 Nisan 1921 günü kabul etmiş, Afgan Elçisi Sultan Ahmet Han TBMM Başkanı Mustafa Kemal Paşa'ya güven mektubunu sunmuştur. 10 Haziran 1921 günü Ankara'da Afgan Elçiliğinin açılış töreni yapılmıştır[61]. Törende Mustafa Kemal Paşa, Bakanlar Kurulu üyeleri, mebuslar ve bazı ileri gelen kişiler ile Sovyet Elçilik müsteşarı hazır bulunmuştur. Tören sırasında göndere bayrağı bizzat Mustafa Kemal Paşa çekmiştir. Afgan Elçisi'yle Mustafa Kemal Paşa karşılıklı söylevler vermişlerdir[62].Afgan Elçisi Sultan Ahmed Han bu tören dolayısıyla yaptığı konuşmasında şunları söylemiştir:

"Bu törene katılan herkese teşekkür ederim. Afgan milleti, sonsuz saygı beslediği ve kendi kılavuzu ve lideri olarak gördüğü Türk milletine bir elçilik heyeti göndermekle nihayet arzusunu gerçekleştirmiş oldu. Bu elçilik, 10 milyonluk Afgan milletinin temsilcisi olarak aranızda bulunmaktan mutludur... Elçilik heyetimiz, Türkiye Büyük Millet Meclisinden ve onun Başkanından gördüğü kabulden dolayı gururludur..."

Mustafa Kemal Paşa da elçinin bu konuşmasına şöyle cevap vermiştir:

"...Afganistan'da olduğu gibi Türkiye'de de kalplerimiz kardeşçe çarpmaktadır. Bazı sebepler bu bağların somut hale getirilmesini engellemiştir. Son zamana kadar resmi ilişkiler kurulamadı. Çok şükür bunu Anadolu'daki istiklal mücadelesi sırasında başardık. Heyetinizin gelmiş olması hepimiz için bir gurur kaynağıdır. El ele çalışan Türkiye ile Afganistan'ın ortak gayretleri siyasi dünyada önemli bir denge sağlamak bakımından önemlidir."

Afgan elçisi Sultan Ahmet Han 31 Temmuz 1921 tarihinde Anadolu Ajansına verdiği demeçte; "Doğulular gaflet perdesini yırttı. İngilizler Türkiye'ye karşı savaşa girerse Afganistan da İngilizlere karşı savaş ilan edecektir. İslam dünyası ve bütün doğu sizinle beraberdir." Demiştir[63].

B. Amanullah Han ile Mustafa Kemal Paşa Arasındaki İlkYazışmalar

Afganistan, 1919'da, Kral Amanullah Han'ın liderliğinde resmen bağımsızlığını ilan etmiştir. 8 Ağustos 1919'da, Üçüncü Afgan – İngiliz savaşını sona erdiren Ravalpindi Anlaşması imzalanmıştır. Beş maddelik bu anlaşma ile Afganistan, iç işlerinde olduğu gibi dış işlerinde de bağımsız bir devlet olarak hareket etme hakkını kabul ettirmiştir. İngiltere 22 Kasım 1921'de imzalanan Kabil Anlaşması ile Afganistan'ın tam bağımsızlığını onaylamıştır[64].

Amanullah Han ile Mustafa Kemal Paşa Arasındaki ilk yazışmalar Mustafa Kemal ATATÜRK tarafından başlatılmıştır. Türkiye'nin Kabil temsilciliğine atanan Abdurrahman Samadani Bey, Kabil'e giderken kendisine verilen güven mektubundan başka, Mustafa Kemal Paşa'dan Afganistan Kralı Amanullah Han'a bir de özel mektup götürmüştür.[65] Bu mektup ATATÜRK ile Afganistan hükümdarı arasında ilişkilerin başlangıcıdır.

Afganistan, bağımsızlığını kazanır kazanmaz gözlerini Türkiye'ye çevirmiştir. Afgan Kralı Amanullah Han, Mustafa Kemal Paşa'ya 1920 yılı sonları veya 1921 yılı başlarında yazılmış bir mektup göndermiştir. Mektupta, Birinci Dünya Savaşı'nda Çar ordusuna esir düşmüş olan Ziya Bey, Rıfat Bey ve Hüseyin Cahit Efendi adlarındaki üç Türk subayının bağımsız Türkistan ve Müstakil Buhara yoluyla Afgan toprağına ulaştıkları ve Afganistan'da askeri hizmete memur edildikleri belirtilmiştir. Bu subaylar

[61] Barış Doster, *Atatürk, Türk Dünyası ve Mazlum Milletler,* İstanbul, Haziran 2004, s. 257
[62] Genkur ATASE Başkanlığı, age. . s. 41, Ersin Çelikkanat, age. s.1-3, Barış Doster, Age. s. 257
[63] Genkur ATASE Başkanlığı, age. . s. 43
[64] Genkur ATASE, age., s 43.
[65] Genkur ATASE, age., s 44.

Afganistan'daki görevlerini tamamlayınca Türkiye'ye dönmek istediklerini ifade etmişlerdir. Bu istekleri Amanullah Han tarafından olumlu karşılanmıştır. Amanullah Han onların dönüşlerini fırsat bilip bu subaylar aracılığıyla Mustafa Kemal Paşa'ya dostça bir mektup göndermiştir.

Amanullah Han mektubunda Afgan devletinin askeri ilişkilerini tanzim etmek üzere bir askeri heyet gönderilmesini de rica etmiştir. Bu mektup, Amanullah Han'dan Mustafa Kemal Paşa'ya gelen ilk mektuptur.

Mustafa Kemal Paşa, Afgan Kralına 19 Mayıs 1921'de cevap yazmıştır. Bu Mustafa Kemal Paşa'nın Amanullah Han'a gönderdiği ikinci mektuptur. Mustafa Kemal Paşa mektubunda Sultan Ahmet Han'ın Ankara'ya elçi atanmış olmasından dolayı duyduğu memnuniyeti dile getirmiştir. Bir Türk elçilik heyetinin de Afganistan'a gönderileceğini ve bu heyetle birlikte Türkiye'den istenen askeri heyetin Afganistan'a gönderileceğini bildirmiştir. Nitekim Türkiye taahhütlerini yerine getirecek, Mustafa Kemal Paşa, 1922 yazında Afganistan'a bir grup subay gönderecektir.

16 Şubat 1922 günü Afgan Emiri Amanullah Han, Gazi Mustafa Kemal'e bir mektup daha göndermiştir. Amanullah Han, kendisine gönderilen mümessil Abdurrahman Samadani Bey'in Kabil'e ulaştığını, uzun yıllardan beri süren bekleyişin sona erdiğini, bundan memnun olduğunu bildirmektedir. Emir, Türkiye Büyük Millet Meclisinin ve aziz biraderinin (Mustafa Kemal'in) Afganistan hakkındaki içten duygularından dolayı mutludur, Türkiye ile Afganistan arasındaki bağların sarsılmaz olduğuna inanmaktadır. Amanullah Han bazı Türk zabitlerinin zaman zaman Afganistan'a gelerek yararlı hizmetlerde bulunduklarını da bildirmekte ve İslam'ın ittifak ve birliğine dua ederek sözlerine son vermektedir[66].

Afganistan'a tam yetkili Türk elçisi olarak ilk kez Korgeneral Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa atanacaktır. 12 Mart 1922'de İtimatnamesini alan Korgeneral Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa, yeni görevine gitmek üzere 4 Nisan 1922 günü İnebolu'dan Dalmaçya vapuru ile Batum'a hareket edecektir. Korgeneral Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa yanında Ataşemiliteri Yarbay Şerif Bey, elçilik katibi İdris Sabih Bey (GEZMEN) ve elçiliğin diğer personeli olduğu halde üç aylık bir yolculuktan sonra 25 Haziran 1922 günü Kabil'e ulaşacak ve orada olağanüstü gösterilerle ve törenlerle karşılanacaktır[67].

Ankara Hükümeti'nin mektubuyla yola çıkan Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa, Medine'de ağır savaş koşulları altında bile ihmal etmediği fotoğrafçılık merakını bu ülkeye de taşımış ve yolculuğunun her anını görüntülemiştir[68].

İngiliz kaynakları, 21 Nisan 1922!de toplanan Ankara Hükümetinin, Fahreddin Paşa'ya verilecek talimatı görüştüğünü ve Kabil'den, Hint Hilafet Komitesi aracılığıyla Gandhi'ye bir mektup gönderilmesinin kararlaştırıldığını ve Hindistan'ın Müslümanları Derneği'ne de bir mektup gönderilerek yardımları için teşekkür edileceğini bildirmektedir.[69]

Bu sırada Kabil'de bulunan Cemal Paşa'nın eğitim subaylarından Ragıp Bey, Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa'nın Kabil'e gelişini şu şekilde nakletmiştir: "Fahrettin Paşa, Amanullah Han ve maiyeti tarafından hayli sıcak bir şekilde karşılandı. Kısa bir dinlenmeden sonra, saat 09.30'da Mah-ı T-ab Kal'a da çay, saat 13.30'da yemek

[66] Genkur ATASE, age.,", s 45.
[67] Ayrıntılı bilgi için Bkz. Ayşe Çavdar, *Türk Paşası Afganistan'da,* Atlas Dergisi, Sayı 115, Ekim 2002, s. 138-148
[68] Genkur ATASE Başkanlığı, Age. . s. 46, Ankara, Ayrıca Atlas Dergisinin Ekim 2002 tarihinde yayınlanan 115 nci sayısı da bu fotoğrafları yayınlamıştır.
[69] Salim Cöhce,; *Atatürk Döneminde Türk Afgan Münasebetleri,* Afganistan Üzerine Araştırmalar, İstanbul, 2002, s. 126

ziyafeti verildi. Fahri Paşa'nın gelişi ile birlikte Emir Hassa Bölüğü ve Müzikası, bizim yetiştirdiğimiz topçu ve süvari bölükleri, etraftan gelen halk, Afganistan'daki Türk zabitan ve sefaret erkanı tarafından fevkalade bir karşılama merasimi yapıldı. Amanullah Han, yaptığı konuşmada gözyaşlarını tutamayarak Türkiye'yi Doğu'nun kurtuluş anahtarı olarak gördüğünü söyledi."

Türkiye elçisi Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa'nın Kabil'de güven mektubunu sunup Haziran 1922 tarihinde resmen göreve başlamasıyla Türkiye ile Afganistan arasında elçilikler düzeyinde diplomatik ilişkiler kurulması süreci tamamlanmıştır[70].

Fahreddin Paşa'nın 12 Nisan 1922'de Afganistan'a hareket ettiği sırada Yunanlıları Anadolu'dan atmak için yapılacak taarruzun hazırlıkları da oldukça ilerlemişti. Bu arada Amanullah Han çeşitli zamanlarda "Türkiye'ye düşman devletlerin Afganistan'ın da düşmanı olduğunu" ifade etmek suretiyle Türkiye'ye yardımcı olmaya çalışmaktaydı. Nihayet Türk taarruzu başarılı olmuş ve İzmir'e girilerek, Batı Anadolu'daki Yunan işgali sona erdirilmiştir.

Türk zaferi bütün İslam ülkeleri gibi Afganistan'da da.büyük bir heyecan-uyandırmıştır. Büyük Taarruz'u müteakip ortaya çıkan Boğaz1ar meselesinde İngilizlerin fiili bir harekete geçmesi halinde Hindistan sınırına yığdığı yedi tümene taarruz emrini vereceğini açıklayarak kesin tavrını ortaya koyacaktır[71].

Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa, 1926'ya kadar Kabil'deki görevini sürdürmüştür.[72]

2.BATI ANADOLU'DA YUNAN ZULMÜNE KARŞI AFGANİSTAN'IN TEPKİSİ

Kurtuluş Savaşı yıllarında Batılılar, Türkiye'deki azınlıklara zülüm yapıldığı yolunda iddialarda bulunmuşlar ve Türkiye hükümetine notalar vermişlerdir. Yunanların başlangıçta İzmir'i ve arkasından Batı Anadolu'da geniş bir çevreyi işgal ederken ileri sürdükleri işgal gerekçelerinden biri de buradaki Rum nüfus üzerindeki Türk baskısına son vermekti. Nitekim Yunanlar işgal ettikleri bölgelerdeki Türk nüfusa karşı insanlık suçu işlemişlerdir. Ankara Hükümeti, Yunanların işledikleri bu suçlarla ilgili notalar vermiş, bildiriler yayınlamış ve dost devletlerin de dikkatlerini çekerek onlardan diplomatik destek istemiştir. Afganistan hükümeti, bu konu ile ilgili olarak İngilizlerin dikkatini çekmiş ve İngilizlerden bu facialara engel olmasını istemiştir. Afganistan'dan Türkiye'ye ulaşan resmi bilgilere göre Afganistan Dışişleri Bakanı ile İngiliz delegesi Sir Henry Hays arasında notalar gidip gelmiştir. Afganistan Dışişleri Bakanı Serdarı Ala, 14 Eylül 1921 tarihli notasında şöyle demektedir: "Yunanların Türkiye'de yaptıkları zulümler ve facialarn haberleri Afganistan'a kadar gelerek bütün devlet ve milleti mateme boğmuştur. Bu münasebetle İngiltere hükümetinden Yunanların bu haksız ve gayrimeşru saldırılarına İngiltere'nin katılıp katılmadığını hükümetim adına sorarım. Eğer Britanya hükümeti arzu ettiğimiz gibi bu faciaya katılmıyorsa Yunanistan'la sınırdaş olmayan Afganistan hükümeti, Müslümanları giriftar ve İslam duygularını inciten bu zulümlere ve facialara son vermesini, evvelce de bu hususta vaki olan girişimlere karşı verilen vaat gereğince adım atmasını Britanya hükümetinden yeniden talep ile iftihar ederim."

İngiliz delegesi, verdiği yanıtta, yanıtı aktarmıştır. Buna göre Britanya hükümeti, Türk -Yunan savaşına doğrudan veya dolaylı hiçbir biçimde katılmamış ve Yunanistan'a yardım etmemiştir. Savaşa son verilmesi için hayırlı girişimlerde bulunmaktadır.

---

[70] Genkur ATASE Başkanlığı, Age. . s. 47
[71] Salim Cöhce,; age. . s. 128
[72] Genkur ATASE, age., s 47.

Anadolu Ajansı, Afganistan'ın verdiği nota ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır. "Anadolu Ajansı, bu belgeleri aynen yayımlarken şurasını düzeltmeye lazım görür ki Afganistan'ın notası, İslam milletleri arasındaki dayanışma ve dostluğun belirgin bir örneği olmak bakımından bütün Türk milletini ve İslam dünyasını minnettar ettiği gibi İngiltere'nin Yunan zulümleri ve facialarının ve Anadolu savaşının devam etmesine tek sevk edici bulunduğunda ve Yunanlara her türlü yardımı yaptığına şüphe kalmamış olan İngilizlerin yaptıkları açıktır."

Hakimiyeti Milliye ve Açıksöz gazetelerinde yayımlanan bu haberler Türk kamuoyunda Afganistan'a duyulan sevgiyi bir kat daha artırmıştır[73].

3.AFGANİSTAN'IN BAĞIMSIZLIK YILDÖNÜMÜ KUTLAMALARI VE TÜRKİYE

Afganistan'ın bağımsızlığının üçüncü yıldönümü olan 2 Mart 1922 günü Ankara'da da büyük törenlerle kutlanmıştır. Her tarafa Türk ve Afgan bayrakları asılmıştır. Öğrenciler Afgan elçiliğine çiçekler götürüp şiirler okumuşlardır. Akşam da elçilikte bir şölen verilmiştir. Afgan Elçisi Sultan Ahmet Han yaptığı konuşmada istibdat zincirlerini kırdıklarını söyleyerek doğu milletlerinin birliğini övmüştür. Elçi, konuşmasında "bağımsızlık fikri ve şulesi bütün şarkta parıldamaktadır. Afganistan'ın Türkiye'ye bağlılığı çözülemez" demiştir. Mustafa Kemal Paşa bu konuşmaya verdiği cevapta iki millet arasındaki yakınlaşmayı överek: "Dostluk ve samimiyet duygularıyla biz de Afganistan'a bağlıyız" demiştir. Ertesi gün Afganistan elçisi Sultan Ahmet Han Hacıbayram Camii'nde toplanan kalabalık halk topluluğu önünde bir konuşma yapmıştır. Elçi Sultan Ahmet Han, konuşmasında "Müslümanların sevinci de üzüntüsü de ortaktır. Ya şerefle yaşar ya şerefle ölürüz. Kara bulutlar dağılıyor. Hürriyet ve istiklal güneşi doğdu, durmadan yükseliyor." demiştir[74].

4.KURTULUŞ SAVAŞI'NIN KAZANILMASI VE AFGANİSTAN'DAKİ YANKILARI

Dumlupınar Zaferi'nin daha ilk haberleri üzerine, Afganistan'da Türk zaferi sanki milli bir bayram gibi sevinçle kutlanmıştır. Afgan Kralı Amanullah Han, Türk Zaferi dolayısıyla Saray'da büyük bir şölen vermiştir. Kralın kendisi, Türk Büyükelçisi Ömer Fahrettin (TÜRKKAN) Paşa ve Kabil'deki kordiplomatik duayeni, Mustafa Kemal Paşa'yı ve Türk halkını kutlayan demeçler vermişlerdir. Duayen şöyle konuşmuştur: "Mustafa Kemal Paşa'nın başkanlığındaki Ankara Hükümeti sayesinde, Türk ırkı, dünyanın öteki milletleri arasında yaşamaya hakkı olduğunu kahramanca gösterdi. Türk ordusunun kahramanlığı sayesinde Türk toprağı hürriyete kavuştu. Bütün uygar dünya bugün Türklere karşı en derin saygı beslemektedir." Afganistan'dan Türkistan'a ve Kafkaslara, Azerbaycan'dan Orta Asya'ya ve Uzak Doğu'ya kadar uzanan bölgelerde yaşayan bütün Türk-Müslüman halkları, Türk ordusunun Anadolu'da kazandığı zaferi kendi zaferleriymiş gibi coşkun sevinçle karşılayıp kutlamışlardır.

Afganistan'da Türk zaferi sanki milli bir bayram gibi büyük bir sevinçle kutlanmıştır. Afganistanlılar dalga dalga Türkiye elçiliğine tebrike gelmişlerdir. Aynı şekilde Kabil'deki Hintli, Buharalı ve Türkistanlılar da Türkiye elçiliğini kutlamışlardır. 15 Eylül 1922 Cuma günü Türk zaferi için bütün Afganistan'da dua edilmiş, konuşmalar yapılmıştır. Türk Kurtuluş Savaşı'nın başarıyla tamamlanmasının ardından Türkiye'nin Kabil elçiliği hem 30 Ağustos zaferi için hem de 9 Eylül'de İzmir'in Yunanlardan kurtarılması dolayısıyla tebrikleri kabul etmiştir. Zaferi kutlamak için 15 Eylül 1922 günü Türkiye elçiliğinde bir ziyafet verilmiştir. Afganistan Dışişleri Bakanı ile Kabil'deki

[73] Genkur ATASE, age., s 48.
[74] Genkur ATASE, age., s 49,.

kordiplomatik mensuplarının katıldıkları bu ziyafette büyük Türk zaferini kutlayan konuşmalar yapılmıştır. Bu dönemde Türkiye ile Afganistan arasında iki devlet başkanı birbirlerine sık sık iyi dileklerini belirten mesajlar yollamış ve acılarını, sevinçlerini paylaşmışlardır[75].

Anadolu'da 1922 yılının Eylül ayında zafer kesinleştikten sonra, Amanullah Han Türkiye'nin zaferinin şerefine sarayın en güzel dairesi olan Dilküşa Kasrı'nda 10 Ekim 1922 akşamı bir ziyafet vermiştir. Afgan Kralı Amanullah Han'ın bir konuşma yaptığı bu ziyafette, Mustafa Kemal Paşa'ya Afganistan'ın en büyük devlet nişanı, zaferde emeği geçen diğer Türk komutanlarına da çeşitli rütbelerde nişan ve madalyalar verilmiştir. Görüldüğü gibi Türkiye'nin zaferi Afganistan'da da büyük bir coşku ve içtenlikle kutlanmaktadır. Afganistan daha sonra ayrıca, Türkiye'nin Lozan Barış Görüşmeleri'nde de aktif olarak destek olmaya çalışmıştır[76].

Türk zaferini kutlamak üzere, Almanya'da bulunan Afganistanlı, İranlı, Hindistanlı ve diğer Doğulu aydınlar 16 Eylül 1922 günü Berlin'de bir toplantı düzenlemişlerdir. Bu toplantıda yapılan konuşmalar, Büyük Türk Zaferi'nin Asyalı aydınlarca nasıl görülüp değerlendirildiğini açıkça göstermektedir. Berlin toplantısında Afganistanlı Abdurrahman Saif şöyle konuşmuştur: "Burada hazır bulunan İranlılar ve Afganistanlılar adına konuşuyorum. Biz hepimiz Mustafa Kemal'i kutluyoruz. Çünkü onun zaferi, özgürlük için savaşan bütün insanların zaferidir[77]. Bunu bir din savaşıyla karıştırmamak gerekir. Bu savaş tam bir özgürlük savaşıdır. Tüm özgürlük savaşçılarının, özellikle Gandhi'nin, Afganistan Emirinin ve Mustafa Kemal'in adlarını burada saygıyla anmak isterim. İster İranlı, ister Afganistanlı, isterse de Hindistanlı olalım... İnanıyorum ki öteki uluslarda Türkiye'yi örnek alacak, Türkiye'nin izinde yürüyeceklerdir..."

SONUÇ

Afganistan ile ilişkilerin temeli Osmanlı Devletinin son zamanlarında atılmıştır. İki ülke yakın zamanlarda bağımsızlığına kavuşmuştur. Hem Türkiye hem de Afganistan birbirlerini tanıyan ilk ülkelerden olmuşlar ve ortak düşman İngiltereye karşı mücadele etmişlerdir. 1 Mart l921 Türk Afgan İttifak antlaşması imzalanmıştır. Atatürk ile Emanullah Han karşılıklı mektuplar yazmışlardır. İki ülke karşılıklı elçiler göndermiştir. Afganistan Anadolu'daki Yunan zulmüne şiddetli tepki göstermiş gerekirse İngiltere ile savaşı da göze almıştır. Kurtuluş savaşı sonrasında Lozan barış görüşmelerinde de Afganistan ülkemizi etkili bir şekilde desteklemiştir. Afganistan coğrafi olarak uzak ama en yakın komşu ve kardeş ülke olarak kurtuluş savaşımıza verdiği destek ile ülkemize güç katmıştır. Türkiye Cumhuriyeti de Afganistan'ı en iyi şekilde desteklemiş ve Atatürk döneminde ilişkilerimiz zirveye çıkmıştır.

KAYNAKÇA

AYBEK Zafer Hasan, *Türkiye'nin ilk Afgan Elçisi, Ordumuza Girmek İçin Ceketini Satan Müslüman Hintli*, Tarih ve Edebiyat Mecmuası, , Şubat-1982

CAN Aydın; *Atatürk Dönemi Türk Afgan İlişkileri,* Atatürkçü Yol Dergisi, Ocak-Şubat 2002, sayı: 18, Adana, 2002

CÖHCE Salim, *Atatürk Döneminde Türk Afgan Münasebetleri,* Afganistan Üzerine Araştırmalar, İstanbul, 2002

ÇAVDAR Ayşe, *Türk Paşası Afganistan'da,* Atlas Dergisi, Sayı 115, İstanbul, Ekim 2002

[75] Genkur ATASE, age., s 50; Salim Cöhce,; Age. s. 128
[76] Ersin Çelikkanat, Age. s.4-27
[77] Genkur ATASE, age., s 51.

ÇELİKKANAT Ersin, *Atatürk'ün Afganistan'a İlgisi, Bakışı, Türk-Afgan İlişkileri Hakkındaki Görüşleri ve günümüze Yansımaları,* YYLT, İstanbul 2008
DOSTER Barış, *Atatürk, Türk Dünyası ve Mazlum Milletler,* İstanbul, Haziran 2004
GENKUR ATASE BAŞKANLIĞI, *Geçmişten günümüze Türk Afgan ilişkileri*, Ankara, 2009
SARIHAN Zeki, *Kurtuluş Savaşımızda Türk-Afgan İlişkileri,* Ankara, 2002
UMAR Ömer Osman, *Atatürk'ün İzlediği Dış Politika İlkeleri,* Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı 151, Temmuz-Ağustos 2004

TÜRKLERDE EVRENİN KOZMOLOJİK BOYUTU

(COSMOLOGICAL DIMENSION OF THE UNIVERSE IN TURKS)

Hasan AKSOY*

ABSTRACT

The sense of cosmology that comes into existence in the subconscious of a person questioning nature has been tried to be explained through humane feelings. Although tangible objects in nature were used during the endeavour for defining the universe, unknown cosmic factors had to combine with the humane imagination. Thus, such a sense, which tries to explain all aspects of the universe, first emerged in the Central Asian moorlands.

Religious life is an important factor in the enhancement of sense of universe and the mentality. Existence and power of God, cosmic phenomena on the earth and unidentified objects in the sky have had a direct impact on the sense of universe and mentality. Man has strived to understand and identify the universe in which he lives since the very moment he is born. Having become meaningful as a result of long-standing questionings, cosmic factors were systematized.

The first community to come up with the idea of a universe were the Zhou (1050-249 BCE), who established a political unit in Northern China and who are considered to be proto-Turks. Among the Turks, Zhous proposed the first original approach to cosmology, imagining that the universe comprised the earth and the heavens, which were thought to be opposites that complemented each other. This approach was later adopted by the Huns, the Kök Turks and other semi-nomadic tribes in the 6th and 8th centuries.

Mythology and epics provide substantial evidences on the sense of cosmology prevailing in the nations they belong to. Cosmic motives and symbols were dealt with in Turkish mythology and epics during the pre-Islamic period. This study aims to correlate such elements with Turkish sense of universe, and to identify the role and meaning of them within the sense of cosmology.

Key words: Cosmology, universe, sky, earth, mythology, epic

GİRİŞ

Altay şaman kültürüne bağlı Türk topluluklarından toplanan metinlerde evren nizamı üç katmandan oluşmaktadır. Metinlerde bu katmanlar çok ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Yukarıda on yedi kattan oluşan semavi âlem, aşağıda ise yedi veya dokuz kattan oluşan karanlıklar âlemi yer almaktadır. Gök ve yeraltı dünyaları, üstünde insanoğlunun yaşadığı yeryüzünü etkilemektedir. Yaratıcı, koruyucu bütün tanrılar ve iyi ruhlar semavi âlemde; kötü tanrılar, cinler ve ruhlar karanlık âleminin katlarında yerlerini almışlardır[1]. Bu üç katman birbirine ortadan geçen bir eksenle bağlıdır. Din adamlarının bu eksen sayesinde âlemler arasında geçiş yaptıklarına inanılırdı[2]. Kök Türk Abidelerinde Kültigin Abidesi'nin doğu cephesinde bulunan "Üstte mavi gök, altta yağız

*Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, Konya.

[1] Wilhelm Radloff, *Sibirya'dan Seçmeler*, C. III, İstanbul 1986, s. 3; Abdülkadir İnan, "Türk Şamanizmi Hakkında", *Makaleler ve İncelemeler*, C. I, Ankara 1998, s. 390.

[2] Mircea Eliade, *Şamanizm*, çev. İsmet Birkan, İstanbul 1999, s. 291.

yer kılındıkta, ikisi arasında insanoğlu kılınmış" ifadesi üç katmanlı evren anlayışının en güzel örneğidir[3].

Gök ve yeraltı dünyalarında bulunan kutsal varlıklarla, doğrudan iletişim kuramayan sıradan insanların yerine, aracı olarak nitelendirebileceğimiz şaman veya kam adlarıyla anılan güçlü ve bilgili kişilerin anlatıcı biçimde ortaya koydukları sözlü edebiyatın ilk türü mitlerden sonra, onların izlerini efsanevi bir şekilde anlatan destanlar, zihinsel tasarımlara ilişkin ilk bilgileri, tarihsel yolculukları boyunca nesilden nesile aktarmaktadır. Böylece onların kültürleşmesine olanak sağlamaktadır. Bundan dolayı Türk toplumunun evren tasarımlarını ve bu tasarımların farklı devirlerde, farklı sosyal-kültürel şartlarda ortaya çıkan yansımalarını destanlarda görmekteyiz[4].

Destanlar genellikle orta âlem ile alt âlem arasındaki olağanüstü mücadeleleri anlatmaktadır. Üst âlemde kutsal varlıklar (Tanrı, şamanlar, kâhinler vb.), orta âlemde halk ve kahraman, alt âlemde ise yeryüzünde fitne çıkarmaya çalışan karanlık güçler yer almaktadır. Bu nedenle alt âlem sürekli üst ve orta âlemlerin hedefinde yer almıştır. Bu nedenle genellikle destanlarda kahramanlar, alt âleme karşı savaşabilmek için üst âlemin kutsallıkları tarafından eğitime alınmıştır[5].

A. Gökyüzü-Üst Âlem

Göçebe kökenli olan Choular, kâinatı silindir biçiminde bir otağa ya da üstünde otağ ya da şemsiye bulunan iki tekerlekli bir arabaya benzetmiştir. 28 dilim bulunan şemsiye, Çin astrolojisindeki 28 burcu, arabanın iki tekerliği ise Güneş ve Ay'ı temsil ederdi. Çin'de gök büyük bir kubbeye, yeryüzü[6] ise denizde yüzen dört veya sekiz köşeli bir düzlüğe benzetilirdi. Gök kubbe, Gök Tanrısı'nın sarayı olarak bilinen Kutup Yıldızı (Altun-Temür Kazguk) merkezde, dördü ana yönde, diğer dördü ara yönlerde olmak üzere dokuz saraydan oluşurdu. Bu sarayları içinde barındıran kubbeyi dört yön ve merkezdeki dağlar taşırdı[7]. Kutup Yıldızı bir nevi göğün direği olarak düşünülürdü[8]. Kutup Yıldızı hiç hareket etmeden, dünya dâhil bütün gezegenlerin ve yıldızların onun etrafında hareket ettiğine inanılırdı[9].

Chou döneminde ve sonrasındaki dönemde bazı Çin inançları kısmen değişik şekillerde, Kök Türk (550-745) ve Uygur (745-1212) kağanlıkları döneminin Doğu Türklerinde de mevcut olup, gök kubbe silindir biçimine ve kubbeli hükümdar otağına benzetilirdi. Gök kubbenin yeşil-mavi taşlardan, yıldızların beyaz yeşim taşlarından oluştuğuna inanılırdı. Yeryüzü ise, Çin'deki inanışın hemen hemen aynısıydı. Denizde

[3] Muharrem Ergin, *Orhun Abideleri*, İstanbul 2006, s. 20.
[4] Mustafa Arslan, "Türk Destanlarında Evren Tasarımı", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, İzmir 2005, s. 66.
[5] Metin Ergun, *Yakut Destan Geleneği ve Er Sogotoh*, Ankara 2013, s. 455; Üst, orta ve alt âlemlerden oluşan ve bu âlemlerin birbiriyle bağlantısını hayat ağacının sağladığına inanılan kâinat görüşü Türklerde mevcuttu. Bu nedenle destanlarda yer alan kahramanlar bu üç âlem arasında geçiş yapabiliyordu.
[6] Türkler "hava" ile diğer gök varlıklarını kesin bir şekilde birbirlerinden ayırmışlardı. Hava, gök gibi kutsal değildi. İnsanların ve diğer canlıların yaşaması için yeryüzü yaratıldığı gibi, kuşların yaşamaları için de hava yaratılmıştı. Bundan dolayı hava, adeta yeryüzünün bir devamı niteliğindeydi. Ayrıntılı bilgi için bk. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar), C. I, Ankara 2014*, s. 194.
[7] Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul 2001, s. 39; Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları,* İstanbul 2002, s. 92-93; Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. II, s. 583.
[8] Eliade, *Şamanizm*, s. 293.
[9] Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. II, s. 214.

yüzen dört köşe bir düzlük[10] olarak düşünülürdü[11]. Bir Uygur metninde ise, kâinat yine otağ şeklinde tasvir edilerek, otağın ortasında ağaç sütununa benzeyen sekiz köşeli bir sırığın sular üstündeki yeryüzünü desteklediği ifade edilmektedir. Sekiz köşeli kâinat ekseni, Hint kozmolojisinin eski bir düşüncesidir[12].

Çin astrolojisinde göğün hükümdarı olan göksel Tanrı'nın makamı Kutup Yıldızı sanılmakla beraber, bu yıldızın etrafındaki yıldızlar hükümdarın ailesine ve yakınındaki şahsiyetlere benzetilirdi. Büyükayı Yıldız Takımı (Yitiken) göksel Tanrı'nın arabası sayılıp, Kutup Yıldızı'na bağlı olarak mevsimler boyunca gökyüzünde hareket ettiği ve böylece yıllık takvimi belirlediği kaydedilmiştir. Bu düşüncenin en güzel yansıması Türklerdeki on iki yıllık bir zaman aralığını kapsayan Oniki Hayvanlı Türk Takvimi'dir[13]. Kutup Yıldızı'nın yıl içerisindeki hareketi esnasında Türkler, o yıl içindeki belirli bir günde bin mum yakarak ayin yapardı[14]. Çin'de mezarlarda yapılan taş kabartmalarda Büyükayı Yıldız Takımı, Tanrı'nın bindiği bir araba şeklinde resmedilmiştir. Bir Kök Türk mezar resmi ise, Güneş ve Ay tanrılarının da bu arabada yer aldığını göstermektedir. Çin'de Tanrı ve hükümdarlara özgü sayılan iki tekerlekli arabalara (kağnı) Kök Türk kağanları da binerdi[15].

Üst âlemde yaratıcı konumda olan Tanrı ve onun yardımcıları olan şamanlar, kâhinler vb. bulunurdu[16]. Üst âlemin tek hedefi alt âlemi yenebilmektir. Nitekim bunun için mucizevi bir şekilde dünyaya gelen destan kahramanları doğumdan belli bir zaman sonra alt âlemin güçlerine karşı durabilmek için üst âlemin kutsallıkları tarafından eğitilmişlerdir[17]. Bu eğitilme motifleri destanlara göre değişmektedir. Kimi destanlarda kahramanlar göğe çekilerek eğilirken, kimi destanlarda Tanrı'nın kutsallıkları tarafından orta âlemde eğitilmektedir. Oğuz Kağan Destanı'nda Tanrı tarafından eğitilme motifi somut bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Oğuz Kağan bu eğitimi üst âlemde değil, Orta Dünya'da Tanrı tarafından gönderilen kutsallıklar tarafından alıp, yeryüzündeki kötülüklere karşı savaşmıştır.

Üst âlemde bulunan Tanrı'nın hizmetinde çok sayıda yardımcısı ve elçisi bulunurdu. Bu hizmetkârlar zamanla çeşitli varlıkların şekline girerek büyük doğal afetler eşliğinde orta âleme inerlerdi. Burada Tanrı'dan aldıkları fermanları insanlara iletirlerdi[18].

İnsan zihninde tasarımı tanımlanmış olan evren düşüncesinin katmanlarından biri olan gök, tek olan yaratıcıyı, koruyucu tanrıları ve ruhları içinde barındırırdı[19]. İnsanoğlu yeryüzünde ihtiyacını giderecek bütün donanımları gökte toplamıştır[20]. Bu yüzden insanoğlunun yaşamı boyunca yardım beklediği mekân olan gök, ışıklı dünya

---

[10] Dört köşeli dünya imajının yuvarlak bir biçime dönüşmesi, XI. yüzyılda Kaşgarlı'da görüldüğü üzere, İslami etkilerle olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. Ünver Günay-Harun Güngör, *Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dini Tarihi,* İstanbul 2003, s. 88.

[11] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 40; Günay-Güngör, *age.*, s. 87; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, s. 89; Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. II, s. 316; Ögel, *Türklerde Devlet Anlayışı (13. Yüzyıl Sonlarına Kadar)*, Ankara 1982, s. 4.

[12] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 40-41.

[13] Bu takvim hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Osman Turan, *Oniki Hayvanlı Türk Takvimi*, İstanbul 2009.

[14] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 41.

[15] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 42.

[16] Ergun, *age.*, s. 455.

[17] Ergun, *age.*, s. 456.

[18] Ergun, *age.*, s. 457.

[19] Arslan, agm., s. 66.

[20] Arslan, agm., s. 67.

olarak anılmıştır. Tanrı'nın mekânı olduğuna inanılan gök insanoğlu tarafından merak konusu olmuştur. Bunun yanında gözle görünen göğü, Güneş'i, Ay'ı ve yıldızları barındırıyor olması bu merakın artmasını sağlamıştır. Güneşin parlaklığı ve sıcaklığı, Ay'ın ışığı buna örnektir. Gök cisimlerinin kendine özgü bir işlevi bulunmakla birlikte, destanlardaki kahramanların özelliklerini anlatırken de bu işlevler kullanılmıştır[21].

Altay Türklerinin Maaday Kara Destanı'nda kahramanın doğumundan sonraki hali altın ve gümüş madenleriyle betimlenmiştir. "Göğsü baştan sona saf altın, sırtı baştan aşağı saf gümüş idi" şeklinde verilen bu motifte altın Ay'ın, gümüş de Güneş'in simgesi olarak kullanılmıştır. Hayat ağacı olan yüz budaklı kavağın aya bakan kısmındaki yapraklar altın şeklinde dökülürken, Güneş'e bakan tarafındakiler ise gümüştür. Bu ağaç güneş ışığıyla hayat bulur, canlanır. Dolayısıyla hayatın, canlılığın, hareketliliğin simgesi olan "hayat ağacı" göksel unsurlarda kendini bulur ve tamamlar. Destanın kahramanı olan Kögüdey-Mergen'in eşi ise *Ay benzeri ama Ay'dan güzel, altın gibi*; *Güneş benzeri ama Güneş'ten güzel, gümüş gibi parıldayan* biri olarak betimlenmiştir[22].

Semavi âlem içinde yaratıcı olan tek Tanrı'yı, koruyucu ve aracı kutsal varlıkları, iyi ruhları hatta zaman zamanda yeraltı dünyasına ait olan kötü ruhları içinde barındırırdı. Yeraltı hükümdarı olan Kara-Kula ve atının ruhları yerin son kuşağında otururdu. Semavi âleme uçarak ulaşma düşüncesi, Kögüdey-Mergen'in yanına eşini de alarak gökyüzünde yıldız olma amacıyla çıkması destanın sonunda karşımıza çıkmaktadır. Yurdundaki kötülükleri ve yurduna zarar verecek yeraltı ruhlarını temizleyerek artık huzura erişmek isteyen Kögüdey-Mergen, gökyüzüne çıkarak yıldız olmayı arzu etmektedir. Bunun için eşini yanına alarak yıldız olup semavi âlemin derinliklerinde huzura ulaşmıştır[23].

Toplum için üstün görünen üç kozmik âlem arası geçişi şamanlar, kahramanlar vb. üstün nitelikleri olan insanlar gerçekleştirebilirdi. Altay Türkleri göğe yükselmeyi ölüm olarak görmezlerdi; göğe yükselen birinin ölümle karşılaşmaksızın sonsuz geleceğe erişebileceğine inanılırdı. Çünkü onlara göre, göğün üçüncü katında iyi ruhların, meleklerin yaşadığı, sonsuz bolluk ve bereketin bulunduğu "cennet" kavramına denk gelebilecek bir mekân mevcuttu. Semavi âlemde bulunan her yıldızın yeryüzünde iyi ameller kazananların görüntüsü olduğu tasavvur edilirdi[24]. Belki de günümüzde karşılaştığımız yıldız kaymalarında dünyadan birinin öldüğü inancı bu anlayışın başka bir versiyonudur.

Oğuz Kağan Destanı'nda semavi âlemle ilgili ifadeler ve ilişkilerin bulunmasının yanı sıra, simgesel unsurlar da somut bir halde görünmektedir. Oğuz'un doğumunda yüzünün "gök" renginde olması, onun bir yandan karakterini yansıtırken, diğer taraftan semavi âlemde bulunan varlıkların himayesinde olduğunu göstermektedir[25]. Bu Bilge Kağan abidesinde yer alan "tengri tek tengride bolmış-*Tanrı gibi, Tanrıdan olmuş Türk Bilge Kağan*" anlayışının bir yansımasıdır. Gökten bir iz taşımanın kutsallaştırılması, değişen sosyal-kültürel şartların etkisiyle günümüze nazar boncuğu şeklinde ulaşmıştır. Oğuz'un üstün niteliklerini ve donanımlarını tamamlayan göksel unsurlar, onun ilk evliliği ve seferleri sırasında da karşımıza çıkmaktadır[26]. "Bir gün Oğuz Kağan Tanrı'ya yalvarırken aniden karanlık bastı ve gökten bir ışık indi. Güneş'ten ve Ay'dan daha

[21] Arslan, agm., s. 67.
[22] Arslan, agm., s. 67; Destan hakkında ayrıntılı bilgi için bk. *Altay Destanı Maaday Kara*, haz. Emine Gürsoy-Naskali, İstanbul 1999.
[23] Arslan, agm., s. 67.
[24] Arslan, agm., s. 67.
[25] Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. I, s. 133.
[26] Arslan, agm., s. 67.

parlaktı... Işığın içinde çok güzel bir kız bulunuyordu. Başında bulunan ateşli ve parlak ben adeta kutup yıldızı gibiydi. O kız öyle güzeldi ki, gülse Tanrı gülecek, ağlasa Tanrı ağlayacaktı. Oğuz Kağan onu sevdi ve eş olarak seçti. Gün aydınlanınca otağlarına Güneş gibi bir ışık topu girdi. O ışığın içinden gök tüylü ve gök yeleli büyük bir erkek kurt çıktı... *'Ey Oğuz, sen Urum üzerine yürümek istersin, ben senin önünde yürümek istiyorum.'* dedi." Buradan anlaşılıyor ki, gök kahramana yol gösterici ve koruyucu bir şekilde davranmaktadır[27].

Belli bir seviyede manevi birikimi olan kişiler semavi âlemle iletişimini ışık, rüya, bozkurt, aksakallı ihtiyar gibi çeşitli oluşumlarla ortaya çıkan koruyucu ruh vb. aracı vasıtaların yardımıyla sağlamaktadır. Oğuz'un gökle bütünleşmesi, gökten ışık içinde inen eşinden olan Gün, Ay, Yıldız adlı üç çocuğuyla tamamlanmıştır. Bu Oğuzların varoluş düşüncesinde mevcut olan, insanın yerin ve göğün güçlerini kendisinde topladığı anlayışından kaynaklanmaktadır. Bu düşünce içerisinde en üst katman ve en soyut olan kutsal göktür. Bu yeryüzünü tamamlayan parçadır. İnsanoğlu dünyadaki somut yaşamını devam ettirebilmesi, ideal nizam içinde yaşama arzusu ve başarıyı sağlama amacıyla sadece tek yaratıcının makamı olan Kutsal Gök'e dolasıyla Gök Tanrı'ya dua ederdi. Çünkü gök, evrensel yasa ve düzenin ideal örneğidir. Gök Tanrı'nın makamı olan bu yerde düzensizlik söz konusu değildir.

Oğuz Kağan Destanı'nda gökyüzü evrenin nesnel bir parçası olarak algılanmıştır. Bu düşünceyi yeryüzünde kutsallıkları olduklarına inanılan gök, dağ ve denizin aynı şekilde Oğuz'un ikinci eşinden olan çocuklarının adları olması ve halkına söylediği büyük hedefinde geçen "Güneş tuğ olsun, gök otağ" ifadesi doğrulamaktadır[28]. Madde olarak düşünülen gökyüzü veya gök kubbe, yeryüzünü örten bir otağ gibi düşünülmüştür. Samanyolu otağın kaynaşma noktaları olan dikişleri, yıldızlar da ışığın gelmesi için açılan delikleridir. Otağın açık kalan aralarından içeriye rüzgârların estiğine ve üstün niteliklere sahip insanların buradan içeri süzerek kutsal göğe ulaştıklarına inanılırdı[29].

Sonuç olarak göğün iki işlevi bulunmaktadır. İlk olarak Tanrı ve ruhları içinde barındıran kutsal mekân olması, diğer taraftan evrenin oluşumunda merkez konumda olmasıyla birlikte evrensel yasa ve düzenin ideal şekli-kaynağı olmasıdır. Destanlarda genellikle gök ucu-bucağı olmayan, sonsuz derinliğiyle içinde dağları, denizleri, ırmakları, ağaçları barındıran bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Gökteki âlem de yeryüzündeki gibi hiyerarşik bir sistemle yürümektedir. Fakat bu sistem ideal yasa ve düzen içinde işlemektedir. Genellikle destanlarda kahramanlar gökteki nizamı çevresine uygulama amacıyla mücadele etmişlerdir.

B. Yeryüzü-Orta Âlem

Çinlilerde ve Choularda gök kubbeyi yeryüzünün ortasında bir tane olmak üzere, dört ana yönde, dört ara yönde toplam dokuz sütunun taşıdığı inancı mevcuttu[30]. Ming-t'ang denen parlak kubbealtı, göksel bir hükümdarın veya ilk ateşi yakan efsanevi bir kişinin makamı sayılırdı. Dünyevi Ming-t'ang'da eşik ve ocak ayin yeriydi. Bu yerin şekli yeryüzüne atfedilen plandaydı, yani biri merkezde, dördü eksenlerde, dördü de köşelerde olmak üzere, dokuz kısımlı bir dört köşe olarak inşa edilirdi. Bu yer VII. yüzyılda Çin'de yeryüzündeki denizlerin simgesi olarak bir havuz içinde, göğün bir çevresini temsil amacıyla üç katlı bir yapı olarak tasarlanmıştır[31].

---

[27] Arslan, agm., s. 68.
[28] Arslan, agm., s. 68.
[29] Eliade, *Şamanizm*, s. 292.
[30] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 47.
[31] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 48.

Türklerde hükümdar otağı, ordugâhı ve şehri gibi, hükümdar köşkleri ve tapınaklar kâinat merkezinde ve kâinat planı içerisinde yer alıyordu. Yani hükümdar şehri yeryüzü şeklinde "küçük bir evren" olarak yerini almıştır[32]. Bu meskenler biri merkezde, dördü eksende, dördü köşelerde olmak üzere dört yöne bakan dokuz hücreli yapılardı[33]. Yani evrenselci kozmoloji, bu meskenlerde yerini alarak mimari alanda ifadesini bulmuştur. Türklerde, kâinat simgesi olan otağın ortasında, kubbenin merkezindeki duman deliğinin (tügünük) altında, üçayaklı bir ocak vardı. İç Asya eski göçebe geleneğinde de ocak, hem yemek pişirme, hem de ateş ayinin yapıldığı yerdir[34].

Türklerde mekân on yönlüydü. En üst kısmı gök oluşturmaktaydı. Eşik alt yönün en son basamağıydı. Dört ana yön mevcuttu ki, buna tört yıngak, dört ara yöne ise tört bulung denilirdi[35].

Destanlarda orta âlem halkın huzurlu ve mutlu bir hayat sürmesi için Tanrı tarafından yaratılmış ideal yurt olarak gösterilmiştir. Güzel bir hayat geçirmek için gereken her şeyi Tanrı bu âlemde yaratmıştır. Halk tehlike ve tehditlerden uzak bir şekilde, aile kurup çocuklarıyla mutlu bir şekilde yaşamayı arzulamıştır. Fakat bu düzeni bozmaya çalışan alt âlemin güçleri ortadan kaldırılmadan huzurlu bir hayatı yaşayamayacaklarını düşünmüşlerdir[36].

Tarih boyunca insanoğlu üzerinde yaşadığı mekânı anlamaya çalışmıştır. Bunun için ilk olarak beraber yaşayacağı diğer varlıklarla düzenli bir ilişki kurmaya uğraşmıştır. Temel ihtiyaçlarını sağladıktan sonra üstüne bastıkları bu yer, insanoğlunun zihnini meşgul ederek, her toplumun şartlarına göre değişik evren tasarımları ortaya çıkmıştır[37].

Eski Türk inanç sistemi tabiattan ve tabiatta gerçekleşen olaylardan çok etkilenmiştir. Tabiatta yer alan varlıkların bazı gizli güçlere sahip olduğuna inanılmıştır. Dağ, tepe, nehir, mağara, ağaç gibi unsurların hepsi kutsal bir özellik taşımaktadır. Bunlara ek olarak gök âlemine mensup olan Güneş'i, Ay'ı ve yıldızları da sayabiliriz. Gök ve yeryüzündeki unsurlar ideal yasa ve düzen gereği birbirlerini tamamlamaktadır. Güneş, Ay, yıldızlar, gök gürlemesi vb. olaylar göğe aittir, fakat yeryüzünden bunların hissedilmesi kutsallıklarını ve birleştirici özelliklerini kanıtlamaktadır. Nitekim bu olaylarla birlikte gök ile yeryüzü bütünleşmektedir. Aynı şekilde yeryüzünde bulunan dağ, tepe, nehir, ağaç vb. tabiattaki unsurlar da gök âlemiyle iletişim sağlamaktadır. Merkezi Asya inanç sisteminde yer-su tanrıları olarak algılanan bu unsurların göksel kökenli olduğuna inanılırdı. Bunlar yeraltı âleminin karanlık güçlerine karşı koyabilmek için, yeryüzünü ikametgâh edinerek insanlara yardımcı oluyorlardı. Yani yeryüzü gök ve yeraltı âlemleri arasında birleşme alanıydı, aynı zamanda bu âlemlerdeki tanrıların ve ruhların mücadelesine sahne olmaktaydı.

Maaday-Kara Destanı'nda yeryüzü ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. "Yedi zirveli bereketli Çeret-çemen Dağı, dokuz zirveli Çemeten-Tuu Dağı, Ay altında yaylanan Ala Dağ, Güneş altında uzanan alacakaranlık orman, ak ırmak, yetmiş kollu gök ırmak, otlaklara ve tepelere yayılmış hayvan sürüleri ile ak-mavi çiçekli Altay"

---

[32] Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, İstanbul 2003, s. 36.

[33] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 48; Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 36; Jean Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil, İstanbul 2001, s. 108.

[34] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 49; Saadettin Gömeç, *Şamanizm ve Eski Türk Dini*, Ankara 2011, s. 54.

[35] Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, s. 49-50; Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. II, s. 323.

[36] Ergun, *age.*, s. 458.

[37] Arslan, agm., s. 72; İnsanoğlu yeryüzüne ilk adımı attıktan sonra her şeyi en ilkel şekilde anlamlandırmaya çalışmıştır.

insanoğlunun üzerinde diğer canlılarla birlikte uyum içerisinde yaşaması için yaratılmıştır. Fakat bu âlemde canlıların huzur içinde yaşaması için merkez tarafından oluşturulmuş ideal yasa ve düzene ihtiyaç vardır. Bunun bozulması halinde yeryüzünde bereket ve bolluk gider, iyilik ve aydınlık yerine kötülük ve karanlık hâkim olur. Bu hâkimiyetin yerini sıkıntılara ve kaosa bırakması kaçınılmazdır[38].

Yeryüzünde bulunan bu kutsal yer-sular yeri geldiğinde insan sağlığını iyileştirici müdahalelerde bulunmuştur. Mesela Kögüdey-Mergen yaralandığında atı onu kutsal sayılan suya götürmüştür ve orada sağlığına tekrar kavuşmuştur. Bunun dışında bu kutsal sayılan unsurların farklı işlevleri de mevcuttur. Destanda Ala Dağ "ata", alacakaranlık orman ise "ana" olarak gösterilmiştir. Maaday-Kara oğlu Kögüdey-Mergen'i yeraltı âleminin karanlık güçlerinden korumak için kayın ağacının altına bırakmış ve "dağ atan, ağaç anan olsun" demiştir. Çünkü bu iki unsurun kökenleri göksel âleme dayandığı için, ideal insan özelliklerini taşıyan kahramana diğer karanlık güçler karşısında yardım etmek durumundadır[39].

Oğuz Kağan Destanı'nda yeryüzü tasarımı somut betimlemelerle karşımıza çıkmaktadır. Büyük ormanlar, dağlar, denizler, akarsular, hayvan sürüleri ve av hayvanlarıyla çevrili olan doğanın karşısında tehlikeli canavarlar ve düşman toplumlar bulunmaktadır. İnsanoğlu bunlarla mücadele ettiği sürece hayatını idame ettirebilirdi. Destanda ideal insan özelliklerini barındıran Oğuz Kağan aklı ve cesareti sayesinde hayvan sürülerine ve topluma eziyet eden canavarı öldürmüştür. Akıl ve zekâsıyla zor durumlarda çıkış noktalarını bularak kurtulmuştur. Gök kaynaklı ve merkezli ideal yasa ve düzene uymayanlar için seferler yapmıştır. Bu ideal yasa ve düzen yeryüzü âleminin sadece somut mekân olmadığını, onun ötesinde bir tasarım inancını kanıtlamaktadır. Destanda bunun en açık örneğini Oğuz Kağan'ın ikinci eşinin ortaya çıkışında bulabiliriz. Suyun ortasındaki ağaç kovuğunda karşısına çıkan eşi, aslında yer ve gök birleşmesini sembolize etmektedir. Oğuz Kağan bu sayede yeryüzünü göğün ideal yasa ve düzenine eriştirir ve gök ile yeryüzünün sembollerini temsil eden oğulları arasında dört köşeli olduğuna inanılan yeryüzünü pay etmiştir.

C. Yeraltı-Alt Âlem

Türklerdeki gök ve yerden oluşan iki temele dayalı evrensel kozmoloji anlayışının, belli bir dönemden sonra yeraltı kavramını da içine alarak, üç tabakalı bir anlayışa dönüştüğü görülmektedir. Bu kavram Türklerin diğer dinlerin etkisine çok güçlü bir şekilde girdiği dönemden itibaren kendisini göstermiştir. Özellikle X. yüzyıldan sonra kesin olarak varlığını ortaya koymuştur[40].

Destanlarda alt âlem tasvir edilirken, insanoğlunun burada hayatını sürdüremeyeceği özellikleri bulunmaktadır. Güneş ve Ay'ı donuk, gökyüzü grimsi, her varlığın cansız ve kuru olduğu bir âlemdir. Bu âlemde orta âlemde yaşayanlara düşman olan güçler bulunurdu[41].

Alt âleme normal insanlar inemezlerdi. Sadece Tanrı'dan kudret almış kahramanlar bunu başarmışlardır. Bu âlemin girişi yeryüzünde, yerle göğün birleştiği noktada bulunurdu. Bu âlemin yolunda sihirli ve vahşi bekçiler bulunurdu. Tanrı'dan bir buyruk gelmediği sürece kahraman kendi başına bu âleme hareket edemezdi. Kahramanın rolü üst âlemden gelen emirleri yerine getirmekti[42].

Evren tasarımının en alt katmanında yer alan bu âlem, semavi âlemin aksine kötü tanrıların ve ruhların mekânıdır. Yedi veya dokuz katmandan oluşan bu âlemde

[38] Arslan, agm., s. 73.
[39] Arslan, agm., s. 73.
[40] Günay-Güngör, *age.*, s. 87-88; Eliade, *Şamanizm*, s. 291.
[41] Ergun, *age.*, s. 462.
[42] Ergun, *age.*, s. 463.

şeytanlar, devler, korkunç yaratıklarla birlikte, bu âlemin hâkimi/kağanı bulunmaktadır. Yaratılış destanlarında bu âlemin hâkimi olan Erlik'in önceleri semavi âlemde Tanrı ve diğer iyi niyetli ruhlarla birlikte bulunduğundan bahsedilmektedir. Fakat onun burada göstermiş olduğu nefsi tutum ve kötü davranışları nedeniyle, âlem nizamının bozulmaması için uyulan yasa ve kurallar gereği Tamu'ya (cehennem) gönderilmiştir. O burada kendine özgü yasa ve düzeni kurarak, semavi âlem içinde bulunan kutsallıklarla savaş içerisine girmiştir. Bu savaşın en önemli kuralı da başta insanoğlu olmak üzere nesnel âlemdeki varlıkları doğru yoldan çıkarıp, kendi himayesi altına almak olmuştur. Öte yandan yeraltı âleminde bulunan diğer tanrısal ve kutsal güçlerin hepsi kötü ve şeytani karaktere sahip değildir[43]. Bazı evren tasarımı düşüncelerinde yerin altında yeryüzüne benzer bir şekilde, fakat tersine dönmüş bir yaşam alanının olduğu çeşitli kaynaklarda ifade edilmektedir. Buraya ulaşım ise havanın girmesi için açılan kanallardan sağlanmaktadır[44].

Maaday Kara Destanı'nda, yeraltı dünyası hakkında oldukça ayrıntılı bilgiler mevcuttur. Destanın kahramanı olan Kögüdey-Mergen hayatın sırrını çözmek, anne-babasını ölüler diyarından nesnel âleme getirmek, sahip oldukları sürüleri kurtarmak için yeraltına inmiştir. Yeraltı nesnel âlem dışında olduğundan dolayı insanoğlu yapısının ötesinde bir boyuttur. Bu âlem ruhların, ölülerin, karanlık güçlerin yönetimindedir. Yeraltı dünyasının asıl hâkimi Erlik'in kızıyla evli olan Kara-Kula yeraltının yedinci katından çıkarak, nesnel âlemi ele geçirmek isteyip ve halka zulmetmiştir. Kara-Kula destanda çok sert bir biçimde betimlenmiştir. Nefesinin dikili ağaçları kırdığı, dağları dondurduğu, yeryüzünde sap-kök bırakmadığı anlatılmaktadır. Böylece yeryüzünde hayatını sürdüren insanoğlu ve diğer canlılar için tabiatın dengesinin bozulduğu ve felaketlere maruz kaldığı görülmektedir[45].

Maaday Kara Destanı'nda yeraltı dünyası yedi kattan oluşmaktadır. Her katta "yetmiş kara köpek, doksan kara boğa, kara dağ" vb. engeller bulunmaktadır. Bunlar bağlı oldukları katları korumakla görevlidir. En alt katta yeryüzünü ayakta tuttuğuna inanılan zehir sarısı deniz mevcuttur. Destanda Kögüdey-Mergen'in attığı okun yedi kara kurdun koltuğundan geçtiği, yedi kara dağı deldiği böylece yerin yedi kat tabakasından geçerek, en alt katmanda bulunan denize düşüp, suyu kaynattığı yazmaktadır. Bu denizin bir ucu Toybodım Irmağı'na bağlıdır. Öte yandan göğün direği olarak bilinen kavak ağacının kökleri de yeraltına bağlıdır. Buna benzer betimlemeler, yeraltının yeryüzünü bir aracı olarak kullanıp, gök ile bütünleşebildiğini göstermektedir[46].

Destanda yeraltında yaşayan kötü ve çirkin güçlerin zaman zaman insanları kandırmak için güzel ve ihtişamlı şekillere girebildiği görülmektedir. Erlik sahip olduğu yetenekle yetmiş arşın boyundaki bir yılanı rahvan bir ata dönüştürebilmiştir. Bu atla beraber Kögüdey-Mergen'i kandırıp, yeraltı dünyasına çekmeyi başarmıştır. Nesnel âlemdeki gibi yeraltı âleminde yaşayan varlıklar da yemek-içmek, uyumak, aile kurmak vb. ihtiyaçlara sahiptir. Fakat burada güzel yiyecekler, içecekler, giyim-kuşamlar yasaktır. Bu sebeple buradakiler yeryüzünde bulunan bir nesneyi beğendiklerinde, onu elde etmek için insanoğluyla mücadele girişmişlerdir. Destanda bu konu şu şekilde işlenmiştir; Kögüdey-Mergen'in sevdiği Altın-Küskü'yü Erlik'in oğlu Obur Kuvakaycı da sevip, ona talip olmuştur. Böylece ikisi büyük bir mücadele içine girmiştir. Fakat bu

[43] Arslan, agm., s. 69; Başkurt ve Tuva Türklerinin bazı destanlarında geçen "su altı dünyası" tasarımında, bu dünyadaki kutsal güçlerin iyi ve yardımsever bir karakter taşıdığı görülmektedir.
[44] Arslan, agm., s. 70; Eliade, *Şamanizm*, s. 237-238.
[45] Arslan, agm., s. 70.
[46] Arslan, agm., s. 70.

mücadeleleri her defasında Obur Kuvakaycı kaybetmiştir. Bunun üzerine yeraltı dünyasının temel özelliği olan hile, aldatma ve baskı yollarına başvurmuştur. Fakat mücadelelerde başarıyı yine elde edemez. Çünkü yeraltı âleminin karanlık güçleri ancak zayıf, donanımsız insan ve varlıklar üzerinde hâkimiyet kurabilirdi. Oysa Kögüdey-Mergen, yeryüzünün ideal yasa ve düzene uyduğu sürece kötülüğe ve kötülere karşı yenilmez güçteydi[47]. Yeryüzünü karıştırmak için gelen Kara-Kula, bütün gücünü ortaya koymasına rağmen yetmiş kollu ırmağın akışını bozamadı, yedi güçlü dağı yıkamadı, huzur ve mutluluğun sembolü guguk kuşlarını öldüremedi, göğün direğini ve hayat ağacını deviremedi. Bunlar evren tasarımında varoluşun ana esaslarıdır, biri bozulduğunda düzensizlik ve kargaşa baş gösterecektir. Bu temeller sadece Tanrı'nın iradesiyle yıkılabilirdi. Kögüdey-Mergen'in yeraltına gerçekleştirdiği yolculuk boyunca, engelleri aşmasında ona yardımcı olan güçler vardı. Bunlar kahramanı zamanı geldiğinde zor durumlardan kurtarmıştır. Dolasıyla yeraltı âleminde bulunan güçlerin hepsi kötü niyetli değildi[48].

Oğuz Kağan Destanı yeraltı âleminin özellikleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermemektedir. İlk bakışta destanda gök ve yer temel olmak üzere ikili evren tasarımının mevcut olduğu akla gelmektedir. Fakat iyiliğin, doğrunun ve güzelliğin ana temeli olarak kabul edilen gök âlemiyle, bu düzenin yerleştirilmeye çalışıldığı yeryüzü âleminin yanında kötülüğün, yanlışın ve çirkinliğin sembolü olarak da bir âlemin olmaması kaçınılmazdır. Yeraltı âleminin açık bir şekilde görülmemesi, insanoğlu için doğru olan ideallerin ön planda olmasından ve kısmen destanın çeşitli bölümlerinde eksiklikler bulunmasından kaynaklanmaktadır. Yeraltı âlemini mekân edinmiş olan karanlık güçlerin, yeryüzü üzerindeki emellerine ulaşmaları için kullandıkları aracı güçler destanda geçmektedir. Bu aracı güçlerden biri insan ve hayvanları öldüren gergedandır. Yarı-göçebe yaşam kültürünün en önemli özelliği doğayla uyum içinde yaşamaktır. Bu uyumun temel ihtiyaçları ormanlar, hayvanlar, ırmaklar, tepeler ve hayvan sürüleridir. Bu temel ihtiyaçların karşılanmasına engel olan gergedan kötülüğün ve felaketin sembolü olarak düşünülmelidir. Kimsenin üstesinden gelemediği bu fenalığı sadece Oğuz Kağan bitirmiştir. Gergedanın yanı sıra yeryüzünün ideal yasa ve düzenine uymayan kağanlar da karanlık güçlerin sembolüdür. Oğuz Kağan bunlarla mücadele içine girerek, doğru yolu göstermeye çalışmıştır. Böylece Tanrı'nın sevgisini kazanarak, onun yasa ve düzenini yeryüzüne yerleştirmeyi başarmıştır. Destanda gök âleminin ideal yasa ve düzenine karşı çıkan bütün semboller, karanlığı ve felaketi temsil eden yeraltı âlemine aittir.

SONUÇ

Bozkır kültürü çerçevesinde yarı-göçebe hayat tarzına sahip olan Türklerin, kâinat anlayışını kazanmalarında pek çok etken mevcuttur. Türklerin sahip olduğu Tek Tanrı inancı, dönemin dini öğretilerindeki tek Tanrı anlayışına benzemektedir. Türklerdeki Tanrı inancı, dini anlayışın temelini oluşturmakla birlikte, kâinattaki düzen ve istikrar Tanrı algısından kaynaklanmaktadır. Bu çerçevede gelişen dini düşünce sistemi, orijinal bir kültürü ortaya koymuştur. Diğer dini öğretilerin taşıdığı kâinatın iki zıt kutbun çatışma alanı olarak görülmesi, Türklerde yerini uyum ve ahenk alanına bırakmıştır. Türk kozmoloji anlayışı, doğadaki uyum ve ahenge dikkat çekerek, devlet anlayışında da bu düzeni korumaya çalışmıştır. Nitekim Oğuz Kağan'ın yaptığı evliliklerde kâinata ve yeryüzüne ait unsurlar birlikte yer almıştır.

[47] Arslan, agm., s. 70.
[48] Arslan, agm., s. 71.

Bozkır kültürü içinde Türklerin Tek Tanrı anlayışına erken dönemde sahip olduğu anlaşılmaktadır. Tanrı algısı içinde dini öğretilerin biçimlendiği görülmektedir. Türk toplumunun yükselmesi ve varlığını devam ettirmesi için, Tanrı her daim yardım etmiştir. Tanrı'nın yanında diğer kutsallık içeren güçler görülmektedir. Din ve düşünce hayatının temeli Tanrı algısı üzerine yapılanmıştır. Tanrı'nın yanındaki diğer kutsal güçler Tek Tanrı inancını gölgelememektedir. Aksine Tanrı'nın gücünü göstermektedir. Çünkü Tanrı evren ve dünya arasındaki uyum ve ahengi sağlamak için bazı argümanlar kullanmıştır.

Kozmoloji anlayışı içinde mekân kavramı maddi temeller üzerine inşa edilmişti. Türklerin gökyüzünde gördükleri cisimleri, manevi hayatlarına uyguladıkları açık bir şekilde görülmektedir. Yaşadıkları otağlarını göğe benzetmeleri, dini inançların sosyal hayata etkisini açık bir şekilde göstermektedir. Gökyüzündeki cisimler sayesinde zamanı da ölçebiliyorlardı.

KAYNAKÇA

Altay Destanı Maaday Kara, haz. Emine Gürsoy-Naskali, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

ARSLAN, Mustafa, "Türk Destanlarında Evren Tasarımı", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, İzmir 2005, s. 65-75.

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2002.

ELIADE, Mircea, *Şamanizm*, çev. İsmet Birkan, İmge Yayınları, İstanbul 1999.

ERGİN, Muharrem, *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 2006.

ERGUN, Metin, *Yakut Destan Geleneği ve Er Sogotoh*, TDK Yayınları, Ankara 2013.

ESİN, Emel, *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001.

_____, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.

GÖMEÇ, Saadettin, *Şamanizm ve Eski Türk Dini*, Berikan Yayınevi, Ankara 2011.

GÜNAY, Ünver–GÜNGÖR, Harun, *Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dini Tarihi*, Rağbet Yayınları, İstanbul 2003.

İNAN, Abdülkadir, "Türk Şamanizmi Hakkında", *Makaleler ve İncelemeler*, C. I, TTK Yayınları, Ankara 1998, s. 389-396.

ÖGEL, Bahaeddin, *Türklerde Devlet Anlayışı (13. Yüzyıl Sonlarına Kadar)*, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1982.

_____, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)*, C. I, TTK Yayınları, Ankara 2014.

_____, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)*, C. II, TTK Yayınları, Ankara 2014.

RADLOFF, Wilhelm, *Sibirya'dan Seçmeler*, C. III, çev. Ahmet Temir, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1986.

ROUX, Jean Paul, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001.

10. OTURUM (10. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Osman KUNDURACI
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Gülten KURT

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

AZERBAYCAN'IN KARABAĞ BÖLGESİNİN XVII-XIX YÜZYILLAR ARASINDA HATAİLİ-EJDERHALI HALILARI

(DRAGON-KHATAI CARPETS (GEBETS) OF XVII-XIX CENTURIES, WOVEN IN KARABAKH REGION OF AZERBAIJAN)

Kübra ALIYEVA*

The carpet –making specialists both in Europe and USA during last 100-150 years found more than 150 piled carpets with “dragon” and “khatai” element and resembling each others very much. The information about these carpets is given in books about Caucasian carpets. The most part of these carpets is kept in Textile Museum (USA, Washington). The exhibition of those carpets was organized in Textile Museum in 1948 for a first time. The second exhibition of “dragon” carpets was arranged in 11 November of 1975 and continued till March 11, 1976, in Textile Museum (Washington, 2320 street).

The founder and first director of Textile Museum George Hevit Meyer arranged the exhibition of “dragon” carpets, collected for many years and kept carefully here. That exhibition was also timed to 50 anniversary (1925-1975) of Textile Museum. Specialist on carpet-making F. R. Martin wrote, that the red colour, used in those “dragon” carpets were the repetation of Armenian carpets (manuscript of XIII century), so to his mind, “dragon” carpets were of Armenian genesis. Ch. G. Elishe also wrote, that the carpets with inscriptions in Armenian language and carpets, woven in soviet period near Yerevan are also Armenian ones.

But other competent specialists- Henry Yacob and Arthur Pope refuted that opinion. To their mind, all “dragon” carpets, kept in Textile Museum are connected with Karabakh, Qazakh, Shirvan carpet school of Azerbaijan. Our investigations proved, that these carpets with dragon pictures absolutely belong to Karabakh carpet school and motiv “khatai” and “dragon” pictures became the basic elements, which formed their compositions. So, all these elements and compositions were created by Azerbaijani-Turkish carpet makers in Karabakh region of Azerbaijan. In this article the information about artistic peculiarities of those carpets is spoken about.

Key words: dragon, khatai, Amerika, Textile museum, Karabakh, George Hevit Meyer

GİRİŞ

Avrupa ve Amerika'nın halı uzmanları son 100-150 yılda dünyada 150 civarında üzerinde ejderha tasviri olan ve birbirine çok benzeyen havlı Kafkas halıları konudaki kitaplarında bilgiler veriyorlardı ki, bu halıların en çok sayıda olanı ise Washington'un Tekstil Müzesi'nde tutuluyor. İlk kez bu halıların sergisi öyle Tekstil Müzesi'nde 1948 yılında, yani İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra yapıldı. Bu sergiden sonra Avrupa ve Amerika'nın halı uzmanları kendi eserlerinde bu halıları gah genel ad altında Kafkasya'ya, Ermenistan'a, Dağıstan'a, bazen de Azerbaycan'ın Guba bölgesine ait ediyorlardı.

* Prof. Dr., İlimler Akademisi, Baki.

1975 yılının Kasım ayının 11-de 1976 yıl mart ayının 6-a kadar Amerika'nın Washington kentinde 2320 s Sokak'ta bulunan Tekstil Müzede ikinci kez bu nadir əjdahalı halıların fuarı düzenlendi. Bu sergi aynı halıların 2 sergi idi.

Tekstil Müzesi'nin ilk yaratıcısı ve müdürü olan Georgi Hevit Meer uzun yıllar müzede düzenli alıp topladığı halıların sergisini geçiriyordu. Bu sergi ayrıca Tekstil Müzesi'nin kuruluşunun (1925-1975) 50 yıldönümünü kutlamak içinmiş. (1. 112)

F.P. Martin vaktiyle XIII yüzyıla ait olan Ermeni elyazılarındakı kırmızı renklerin aynen bu halılarda da tekrarlanmasına dayanarak onların Ermeni halıcılığına ait olduğunu söylemişdir. Fakat bir zamanlar Henri Yakobu ve Arthur Pop gibi uzmanlar bu fikirleri reddettiler ve onların fikirlerin göre bu ejdahalı halılar Qubaya, Karabağ'a, Qazağa, Şirvana aittir. Ç.Q.Elise göre, üzerinde Ermenice yazı olan halılar ve bir de Sovyet Zamanı Erivan çevresinde dokunan halılar Ermenilere aittir (2.11).

Biz de Charles Grand Ellisin aynı katalogda ejderhalı halıları Şuşa ve Şamahı'ya ait ettiğini destekleyerek yaptığımız araştırmalardan bu halıların tam olarak Karabağ'a ait olduğunu belirledik. Yüzyıllardır Tebriz sanat mektebinin miniatur el yazmalarında ve saray halılarının yarattıkları desenler giderek doğunun çeşitli ülkelerine, özellikle İran, Türkiye, Hindistan, kısmen ise Orta Asya'ya Osmanlı-Safevi ve birde Timur'un dönemindeki savaşlar sırasında zorla Tebriz'den aparılan ressamlar aracılığıyla sadece bu ülkelerde geniş yayılmışdır. Aynı zamanda öyle Azerbaycan'ın diğer bölgelerinde de Tebriz ressamlarının yeni yarattıkları nakış motifleri ve kompozisyonları geniş yayılarak tedricen ilk kendi görüntülerini kaybederek, yerel halk üslubu ile sintezde toxunmasını sürdürmüştür.



Tebriz minyatür ressamı Sultan Mehmed "Şah avı" XVI yüzyılın 40'lı yılları
Petersburg Halk Kütüphanesi (DORN)

Bize göre üzerinde ejderha motivleri olan halılar Vaşinqtonun Tekstil müzesinde ve dünyanın birçok müzelerinde korunmakda, onlar Azerbaycan kültürünün, Azerbaycan halı sanatının ayrılmaz bir parçasıdır ve bunu olgularla bugün değil, henüz Azerbaycan'da ilk kez 1983 yılı Eylül ayının 5-11 arası düzenlenen "Doğu halı sanatının uluslararası sempozyumu" nda Latif Kerimov ile

benim birlikte yazdığımız makalede sübuta yetirmişik. Bu sempozyumun makaleleri 1988 yılında II halı sempozyumu geçirildiği zaman “Elm” basım evi tarafından yayınlanmıştır. (3, 165-172) Böylece bu makalede belirtildiği gibi, sanatta ortaya çıkan yeni formalar, imgeler hep kurulduğu asırlarca senkron, yani aynı zamana tesadüf edilmiyor. Bu karakterin oluşmasının tarihi çok çok eski zamanlara ait olup, Azerbaycan sanatının çeşitli alanlarında kendine yer bulmuştur. Bu yüzden bu bölümde XV-XIX yüzyıla ait olan Karabağ'ın əjdahalı halıları hakkında bahsedip, daha sonra bu motivin sanatımızdakı derin kökleri hakkında da bilgi vereceğiz.

Yaptığımız araştırmalar gösteriyor ki, halılar üzerinde olan tarif ve motifler halılar üzerine düşmezden çok çok önceleri folklorda, halk masallarında ve sanatsal eserlerde kendine yer buluyor. Örneğin, Azerbaycan halılarında ejderha ile Simurqun ortak savaşı sahnesini yansıtan halı Timur dönemine aittir. Büyük olasılıkla, bu tanımlama daha erken yüzyıllarda Tebriz'de, herhangi bir ressam tarafından kuruldu. Bu imgeler sonraları minyatür sanatında da yapılmaktadır (Sultan Muhammed ve Mirza Ali). (4.91) Daha sonra ise halılar üzerine taşınmıştır. Örneğin, Karabağ'da XV yüzyılda halk ustası tarafından dokunmuş, aşırı-ziyade stilize edilmiş "Ejderha ile Simurqun savaşı" nü içeren çok da büyük olmayan havlı halı artık yıllardır, Berlin'in Sanat Müzesi'nde tutuluyor.



Azerbaycanın Karabağ bölgesinde dokunmuş ejderha ve simurq görüntülü havlı (kazık) halı XV yüzyıl Berlin Sanatı müzesi



Azerbaycanın Karabağ bölgesinde dokunmuş ejderha ve simurq görüntülü havlı (kazık) halı XIX yüzyıl Münih Doğu Sanatı Müzesi

Anadolu'da bu şekilde halıların devamının olmamasına rağmen bugün de bu halı müzede “Anadolu” adı ile gidiyor. Bizim tarafımızdan bu halının nispeten daha büyük boyuta sahip olan ikincisi Almanya'nın Münih şehrinde Doğu Sanatları Müzesi'nde görüldü. Bu halı XIX yüzyılın sonlarında toxunarak kendisinin kabalığı ile dikkat çekiyor. Her iki halının kompozisyonu aynıdır, renkleri de hemen tekrar edilir. Halıların arasahəsi iki eşit dördkene bölünmüş ve onların kapsamında yukarıda stilize edilmiş Simurqun tasviri, aşağıda ise yine de stilize edilmiş

ejderhanın ağzı açık resmi verilmiştir. Bugün dünyanın birçok müzelerinde işte Tebriz'de profesyonel sanatçılar eskizi bazında hazırlanan ve arasahənin merkezindeki oval gölde eğri çizgilerle işlenmiş, plastik biçime sahip simurq ve ejderha savaş sahnesini yansıtan onlarca halılar tutmuş, onların XVII yüzyılda dokunmuş örneklerinden biri de hazırda Washington'un Tekstil Müzesi'nde "kilim "adı ile saklanır Böyle halıların madalyonun çevresi baştanbaşa gül-çiçekle kaplanmıştır. Fakat bu resimler sanatçının elinden çıktığı için eğri çizgilerle işlenmiştir.



Tebriz halılarının arasahe zemninde verilmiş Simurg ve ejderha motifleriyle olan küçük madalyonun fragmanı XVI yüzyıl



Hovsuz kilim örneği. Tebriz halı mektebi Washington'da Tekstil müzesi XVII yüzyıl

Kompozisyon leçek-Türünc temelinde kurulmuştur. Washington'daki kilimin hasiyesinde ketebe motivleri, ketebelerin içerisinde ise öfkeli kaplan ve aslan tasvirleri verilmiştir. Aynı halının yünden dokunan bir seçeneği de Tahran'da özel Koleksiyonda tutulur, bu da Tebriz'de değinen halılarla geçerlidir. Belirtmek gerekir ki, XVII-XVIII yüzyıllara ait kilim örgü ipek halının üzerinde de aynı motifi görülmektedir. Böylece bu motiflerin nereden geldiğinin belirlemek o kadar da zor değildir. Bildiğimiz gibi, Azerbaycanlıların ataları eski zamanlarda gökteki gezegenlere ibadet etmişlerdir. Bu astronomik bakış açısı zərdüştçülüyün esasının koymuştur. Tarihten mel'umdur ki, Yunanlılar bu adı Zərdüştə isim olarak vermişlerdir. Zerdüşt adı "zoroastr" Yunanca olup, “zoro” yani alim, bilim adamı, astr ise “yıldız” demektir, yani "yıldız sayan alim" demektir. Zərdüşçülük bakış açısına göre dünyada iki güç vardı. Bunların biri şer, öbürü ise hayır kuvvetidir. Ve bunlar sürekli birbirleriyle mücadele ederler. Eğer derinden düşünürsek eksliklerin vahdeti öyle bilimsel felsefenin temelidir. Zərdüştçülük düşüncelerine göre hayır kuvvet "Axuramazda" (Hörmüzd), daima şer güç olan Anqıramanyuya (Ehliman) karşı savaşır.

Bu fikirler giderek Azerbaycan'da şehir ve köy folklorunda yaşayarak sonradan halıda da yansır. Fakat Azerbaycan'da ikinci bir ejderha karakteri de vardı ki, o da Şamanlıq ve totem bakış açısını özünde yansıtarak göcebeler arasında yaygındır. Bu ejderha iyi ejderha kabul edilir, Çin'de ve eski Türkistan'da (Çin'in Doğu) olduğu gibi suyun ve bereketin sembolü olarak evlere mutluluk,

insanlara ise saadet getirir. Böyle iyi karakterli ejderhalar artık simurq açıklama olmadan sanat eserleri üzerinde kendine yer buluyor. Bu bakımdan Karabağ'da yüzyıllardır değinen xovsuz verni halıları göçebelerin çadırlarında asılarak onları kötü gözden korur, onların evine bereket ve rızık getirir.



Ejderaha motivli verni
Karabağ. Azerbaycan. XIXəsr.
Yün, havsız örgü, el işi. Size: 202x284 cm
Azerbaycan Halı Müzesi, inv. № 356



Ejderaha motivli Verni
Karabağ Vərni 1316 hicri- 1898 yıl
Azerbaycan Halı Müzesi inv. 3446

Ayrıca bu fantastik hayvanın açıklama göklerdeki yağmur ile ilişkilendiriliyor. Rastgele değildi ki, bugüne kadar tüm Azerbaycan'da evlerin çatılarına yapılan novdanların su dökülen ağız parçası işte ejderha biçiminde verilir, ayrıca XVIII-XIX yüzyıllarda bakırdan yapılan aftafaların qulpu ve ağzı ejderha başı biçiminde verilir. En temel fikrimizi Washington'un Tekstil Müzesi'nde saklanan üzerinde ejderha tasvirleri olan Karabağ halılarına dikkat edersek mutlaka ilk önce ejderha resmlerinin iyi ejderha olduğunu görüyoruz. Çünkü o kimseyle mücadele yapmıyor. Bu halının üzerinde bulunan ve ejderha motiflerini kaplamış ve komposizyonu yaratan esas öğelerden biri olan "xətai" elementinin tarihinden bahsedeceğiz.

Büyük yaprağa benzer zemini gül-çiçeklerle bezenmiş bu büyük boyutlu elementlerin aslında "hatai" denilen motif olduğunu ve bu motiflerin Türkistan'dan geldiğini ve Tebriz sanat sanat okulunun yaratıcılığına dahil olduğunu görmemek mümkün değildir. Bilindiği gibi, XVI-XVII yüzyıl tüm Tebriz'de Erdebilde toxununan Saray halılarının bordurlarında geniş uygulanan bu motiv Kanonik bir öğe olarak kendisinin uygulamasını işte Safevi dönemi sanatının tüm alanlarında, özellikle minyatür, mimarlık, bez halı sanatında bulmuştur.

"Xetai" XVI-XVII yüzyıllar arasında Güney Azerbaycan xalılarının en yaygın süs öğelerinden biridir. Bu motiv nebati kökenlidir; onun başlangıç biçimi, "islimi" dir. Türk sanat adamları islimiyə "kama" diyorlar. Fakat "islimi" den farklı olarak, "xətai" daha karmaşık biçime sahiptir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, eğer "islimi" nin en basit biçimi, daha önce sarılmış yaprağın yan görünümlü formunu təkrarlayırdısa belirli bir süre örülmüş elemente çevrilirdisə, "xətai" hem yaprağı, hem gülü hem kuşu, hem boynuzu, hem dalı vb. hatırlatır. Konturları aydın çizgi şeklinden oluşan "islimi" den farklı olarak, "xətai" nin çevresi kontur hatlarının ziqzaqvari, dişli veya

sanki buruşmuş formda olması ile karakterizedir. Bu nedenle eleman çok gösterişli katkıda bulunur. Böyle bir izlenim oluşuyor, elementin kenarları ince ağla geliştirilmiştir. Ayrıca, "xətai" nin biçimleri, öncelikle aynı zamanda iki kontur hatları ile cızılır, bu da elemente netlik ve ifadəlilik verir.





"Ejderhalı-hatai" xalısı, Karabağ. XVII-XVIII yüzyıl. R 36.1.2. ölçü 358x1.75. Washington Tekstil Müzesi.(Charles Grant Ellisin kitabından)
"Ejderhalı-hatai" xalısı, Karabağ. XVIII yüzyılın öncesi. R 1970.10.2, boyut 445x191. Vaşnqton Tekstil Müzesi. (Charles Grant Ellisin kitabından)



"Ejderhalı-hatai" xalısı, Karabağ. XVIII yüzyıl. ölçü 4.70x1.35. III Howard T.Halovelin Özel koleksiyonu (Charles Grant Ellisin kitabından)



"Ejderhalı-hatai" xalısı, Karabağ. XVIIəsrin sonu XVIII yüzyılın öncesi. ölçü 4.27x2.26. Dambarton Oaksın. (Charles Grant Ellisin kitabından)

Bir kural olarak, öğenin iç yüzeyi tamamen elementin şekline uygun olarak, kollara ayrılmış hat üzerinde bulunan gül motifleri, yapraklar, kuş motifleriyle süslenir. "Xetai" "islimi" gibi, süs kompozisyonlar bağımsız şekilde yer almıyor. Bu motiv bir defaya kendisi gibi unsurların her üç yönde birleşe bilir. Bu da onun çeşitli kompozisiyaların oluşturulması alanındaki etkinliğini kanıtlamaktadır. "İslimi"

hakkında şunu demek olmaz. Dalin spiral biçiminde koşu ştrixini sona erdiren ve spiralı eşlik eden (dişi, erkek), onu tamamlayan "islimi" de böyle bir özellik yoktur.

Son olarak, yukarıda belirtildiği gibi, ortaçağ risale yazarları "xətai" ni daha çok kullanılan kanonlaşmış süs motif düşünüyorlardı. "Xetai" elementinin varoluş tarihine gelince, o "islimi" den sonra meydana çıkmış ve X-XI yüzyıllardan etiraben Azerbaycan'ın, Türkiyenin, (Keyqubad sarayının seramikleri) İran'ın ve Orta Asya'nın mimarlık yapıtlarında ve kitap qrafikasında uygulanmıştır. XV-XVII yüzyıllarda ise "Xatai" artık Güney Azerbaycan xalıların lider motivine dönüşmüştür.

XVI-XVII yüzyıllar xalıların ressam-ornamentalistlər "hatai kolları" denilen kendine özgü çıkıntıların (kolların) yardımıyla merkezde rapportla tağsayağı kompozisyon doğuruyordu. "Hatai" hem geniş, hem de dar şeritler biçimlerinin ağırlığı ile farklılaşırlar. Haşiyədə genellikle dinamik kompozisyon yaratan, birbirine kavuşan dört "xətai" mevcuttur. Bu motiv dinamikliyi, çeşitli renkli "Hatai" dallarının kontrastlılığı hesabına daha da güçleniyor.

Böylece Tebriz sanat mektebinin üsluplarının Karabağ'da yaygınlaşması Karabağ, Şuşa, Ağdam ve Berde vb. yerlerinde bu Kanonik kompozisiyaların oluşmasına neden olmuştur. Fakat Tebriz ressamlarının çizdiği birbirinden seçilen orijinal Xetai resmilerinden farklı olarak Karabağ'da değinen xətai elemanları ile şekillenen kompozisyonlar sadeliği ile seçilmekle beraber, elementıərin yeni traktovkaları farklıdır. O ki, qaldı Ejdahalar tabii ki, sarı, bazen de koyu sürmeyi renkte verilen bu ejderhalar çeşitli formlarda stilize edilerek bu halıların esasının oluşturmaktadır. Sadece şunu söylemek gerekir ki, Karabağ'da dokunan halıları hala ilk sempozyumda "əjdahalı-xətaili" adını ilk kez biz verdik. Çünkü gerçekten komposizyonu xətailərin birleşmesinden oluşan şeması, ejderha resimleri ve birde stilize edilmiş palmet motifleriyle formalaşdırılar.

Sonuç olarak belirtmek gerekir ki, dünya muzeylerinin süslü gelini olarak kabul edilen bu nadir "Əjdahalı-Hatai" halıları kendilerinin orijinal kompozisyon çözümüne, motiflerin arasahədəki traktovkasına ve birbiriyle uyuşan harmonik renk qammasına göre Karabağ halılarının içerisinde özellikle dikkat çekicidir. Belirtmek gerekir ki, bu halıların zaman zaman kompozisiyaların değişmesi, onların Berdenin "Çelebi", "Qasımuşağı", Qubanın "Kolluk cici", "Nahçıvan" adlı halılarında yeni formda tezahür etmiştir.

Mutlaka belirtmek gerekir ki, xətai motifleri ile şekillenen "Çelebi" halı-halılarının klasik örnekleri XV-XVI yüzyıllardan başlayarak Karabağ'da değinmiştir. Bunu İstanbul'un Türk-İslam eserleri müzesinde bulunan ve Latif Kerimov'un I cild kitabında "Gence-Kazak" adı altında yayınlanan hemen halının resmi kanıtlamaktadır (5. s 17. resm.4).

KAYNAKÇA

1. Charles Grant Ellis “Early Caucasian Rugs”. The Textile Museum Fiftieth Anniversary, 1925-1975 November 11 1975, march 1976. D.C 20008 Washington. Page. 112
2. Charles Grant Ellis göstərilən əsər. səh. 11
3. Л.Керимов, К.Алиева. О происхождении драконовых ковров, или ковров типа «Хатаи». Искусство восточных ковров. Материалы Международного симпозиума по искусству восточных ковров. 5-11 сентября 1983 г. Изд-во «Элм». Баку, 1988.

4. Кюбра Алиева «Тебризская ковровая школа XVI-XVII вв.» Баку «Елм» 1999 г.
5. Lətif Kərimov “Azərbaycan xalçası” I cild. Bakı-Leninqrad 1961. 5. s 17. resm.4

ANTİK ANADOLU' DA TAKI KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMU

(EMERGENCE OF JEWELERY CULTURE IN ANCIENT ANATOLIA)

Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN*

ABSTRACT

In Paleolithic age, when people used to live without leaving written documents, human in troglodytism made his first jewellery by collecting the bones, animal teeth, shells of the sea and land animals and various stones in nature and by turning them into a necklace. In Neolithic age, the first time production began in the history of humanity, friction-able surfaces of the necklaces made by the materials collected in nature were polished. The oldest flat bangles were also polished by rubbing. Thus, the first jewellery work began approximately ten thousand years ago from today. In chalcolithic period apart from stone, metal came into humans' life. In Early Bronze Age, living made by mining began. With mining in humans' life, ornaments got diversity in terms of both material and form. Especially in necklace, gold and beads were strung in harmony. Ornaments belong to Early Bronze Age and found in Trojan, Eskiyapar, Kültepe and Alacahöyük tombs are part of primitive jewellery and deserve interest when considered material-form and craftsmanship level. In this research, the jewellery culture in the period of Ancient Anatolia will be studied in terms of technique, material, design and aesthetics morals.

GİRİŞ

İnsanlığın doğuşundan günümüze, kullanım nesneleri kapsamında yer alan takı ürünleri, konumları ve işlevleri açısından sanat tarihi araştırmalarında önemli bir yer tutmuştur. Bunun yanında psikoloji, para psikoloji, sosyoloji ve tasarıma yönelik çalışmalarda, taşıdıkları bazı özellikler ile araştırma konusu olmuşlardır. Takılar, tarih boyunca, insanlar arası etkileşim ve iletişimin bir aracı, kültürel değerlerin ve yaşam tarzlarının taşıyıcısı, psişik ve fiziksel yatırımların nesnesi, yaşam dekorunun bir öğesi ve sosyal bir mesaj niteliği taşımışlardır. Takıya yüklenilen bu anlamlar bütünü, günümüz takı anlayışında da kendini göstermektedir. Sözsüz iletişim aracı olarak kabul edilen takı ürünleri, kültürün üzerine yansıdığı, çeşitliliklerinde ve tasarımlarında, üretim şekilleri ve kullanım biçimlerinde onları üreten toplumun mesajlarını verdiği gibi, onları kullanan insanların kimliklerini de yansıtır. Takı ürünü insanlar arasında bir köprü olduğu kadar, iletişimi durduran, insanları birbirinden ayıran bir engel olarak da karşımıza çıkar.

TAKI TARİHİNE BAKIŞ

Tarihi gelişim içinde yaratılmış ve bugün bizlerin kültürel mirası olan takıların her biri, kuşkusuz büyük değerler taşır. İnsanların bu alanda verdiği çabalar, tarih öncesinden günümüze, birbirini izleyen halkaların meydana getirdiği bir zincir gibi uzayıp gitmektedir. Tarihi süreç incelendiğinde, insanların, özellikle de

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir.

kadınların yaşantısında önemli yeri olan takılar, maddi açıdan güven kaynağı, estetik açıdan ise mükemmel süs unsuru olmuşlardır. Süslenmek, güzel ve estetik görünmek isteği, her insanda çağlar boyunca az veya çok süregelmiştir. Geçmişten günümüze insanlar, kimi zaman yüzük, bilezik, kolye takmış, kimi zaman da küpeler kullanmıştır. Takıların geçmişte ne amaçla kullanıldıkları bir çok kez gündeme gelmiş ve pek çok yorum yapılmıştır.

Binlerce yıl öncesinden başlayıp, yaşadığımız güne kadar takılar ele alınıp incelendiğinde, her çağın dizayn yönünden kendine has özellikler sunmasına karşın, kuyumcuların çalışma yöntemlerinde ve aletlerinde pek farklılık olmamıştır.

İnsanların yazılı belgeler bırakmadan yaşadıkları tarih öncesi çağların en eskisi olan *Paleolitik Çağda*, mağara yaşantısı içinde olan insan, doğada bulunan kemik, hayvan dişleri, deniz ve kara hayvanlarının kabukları, çeşitli taşları toplayıp kolye şekline dönüştürerek ilk takıyı ortaya koymuştur. İnsanlık tarihinde ilk üretime geçilen *Neolitik Çağda*, doğadan toplanan malzeme ile yapılan kolyelerde, sürtünmeye uygun olan yüzeyleri parlatılmıştır. En eski düz halka bilezikler de sürtülerek parlatılmıştır. Böylece günümüzden yaklaşık on bin yıl önce, ilk kuyumculuk çalışmaları başlamıştır denilebilir. *Kalkolitik Çağda* taşın yanısıra maden insan hayatına girer. *İlk Tunç Çağında* madenciliğe dayalı yaşam başlamıştır. Madenin insan hayatına girmesiyle, takılar gerek malzeme, gerek form yönünden zenginlik kazanır. Özellikle kolyelerde, altın ve küçük boncuklar son derece büyük bir uyum içinde sıralanmışlardır. Truva, Eskiyapar, Kültepe, Alacahöyük mezarlarında bulunan ilk Tunç Çağına ait takılar, primitiv takı kapsamına girmekle birlikte, malzeme-form ve işçilik düzeyi düşünüldüğünde gördükleri ilgiyi hak ettikleri bir gerçektir.[1]

ANTİK ANADOLU TAKILARI

M.Ö. 2000 Başlarında, Asur ticaret kolonileri ile başlayan Hitit Beylikleri Dönemi'nde Hitit sanatı doğar. Bu sanat, Anadolu'nun kültürlerini bütünleyen özgün bir karakter kazanır. Bu dönemde Anadolu'da daha önce örneklerine rastlayamadığımız, artastodlar ve kaya kabartmaları gibi büyük boyutlarda plastik eserler yapılmaya başlar.

Başkent Hattuşaş yakınındaki açık hava tapınağı olan yazılı kayadaki kabartma, tanrılar olayının yanısıra, Alacahöyük sur kapılarındaki bu sanatın en etkileyici örneklerindendir Dinsel İmparatorluk sanatının etkileri bu büyük boyutlu eserlerde olduğu gibi, takı ve benzeri küçük plastik üretimlerde de etkisini açıkça göstermektedir. Hitit Krallık ve İmparatorluk Dönemlerinden günümüze kadar kalabilmiş takı sayısı azdır. Taçsız altın yüzükler aynı zamanda mühür olarak da kullanılmaktadır. Altın, gümüş, bronzdan döküm, fildişi kuvars gibi malzemelerden yontma teknikleri ile yapılmış tanrı ve tanrıça figürleri de, dinsel sanatın kolye askılarındaki örnekleridir. Fildişi malzeme, takının yanısıra mobilya ve benzeri ahşap malzeme dekorasyonunda da kullanılmak üzere işlenmiştir.

Van Gölü çevresinde M.Ö. 900-600 yılları arasında gelişen Urartu Devleti saray sanatı yaratırken, geniş ölçüde Asur sanatı etkisi altında kalmıştır. Urartu kuyumculuk sanatının en eski örnekleri Altıntepe'deki kral mezarlarından çıkartılmışlardır. Döküm ve güherse tekniklerinde çok iyi bir geometri egemendir.

[1] Tolan KANTOĞLU, "Takıya Bakış", **Antika Dergisi,** Mısırlı Yayınları, Sayı:11, İstanbul, 1986, s.31.

Bu takılardaki figürler, büyük plastik eserlerdeki üslûp özelliklerini gösterirler. Urartular fildişi işçiliğinde de çok ustalaşmışlardır. Fildişinden oyma aplike parçaları ve hayvan figürleri bolca üretilmiştir. Değişik boyutlardaki oval, silindirik ve küresel formda olan akik boncuklar çok yaygındırlar. Döküm tekniği ile üretilen, kulpları boğa şeklinde işlenmiş üçayaklı Urartu kazanları, ticari yolla İtalya'ya kadar götürülmüşlerdir. Çakma tekniği ile desenlenen Urartu kalkan ve miğferleri, at koşum takıları üstün nitelikli sanat eserleridir. Urartularda, saray sanatının yanı sıra gelişmiş olan halk sanatı, daha stilize, fakat daha canlı figürler ve kompozisyonlarıyla belirgindir. Urartularda kolyeler, topuzlu iğneler, fibulalar ve kemerler üzerine kartal, aslan, yaban keçisi, boğa, palmiyeye benzeyen kutsal ağaç önünde iki hayvan motifi, kuvvetli bir üslup ile işlenmiştir. Urartular takılarında forma çok önem vermişler, formu en iyi şekilde yansıtmak için malzeme seçiminde formu ön plana çıkaracak metalleri seçmişler ve çok ustaca davranmışlardır.

Frigyalılar, Hitit İmparatorluğunu yıkan deniz kavimlerinin bir grubudur. Frigler Balkan Asıllı bir kavim olarak kısa sürede Anadolu'yu benimsemişlerdir. Geç Hitit ve İyon sanatından etkilenmiş, özgün bir kültür yaratmışlardır. Ağaç işçiliği, mobilyacılık dokumacılık gibi sanatların yanı sıra metal döküm konusunda da ustalaşmışlardır. Üçayaklı bronz kazanlar, fiole tipindeki (Osmanlı hamam tası benzeri) taslar, ünlü Frig bronz işçiliğinin örnekleridir. Friglerin kuyumculuğa en büyük katkıları, değişik boylarda yapılan fibulalardır. Bunlar döküm tekniği ile seri biçimde üretilmiş ve ticari yollardan İtalya'ya kadar yayılarak çağlarında bir moda yaratmışlardır. Gordiom çerçevesindeki tümülüslerden (toprak yığma mezar) bu bronz eserlerin yanısıra, çok iyi işlenmiş fildişi ürünlerde bulunmuştur. Onixten üretilmiş Ana Tanrıça Kibele formunda olan, büyükçe bir koku şişesinde, Ana Tanrıça'nın zengin takıları, Frigyalıların zengin kuyumculuğu hakkında bilgi vermektedir.

Anadolu'da Lidya, Frigya gibi önemli çağdaş komşuların varlığı ile İyonya sanatı gelişmiştir. İyonya'nın en eski takı örnekleri, İzmir yöresinde bulunan fibula ve yüzüklerdir. Bunlar basit bronz veya gümüş halkalar, spiraller biçimindedirler. Fibulalar genellikle Ege Adaları tipidirler. Efes'teki Artemis Tapınağına oryantalizan ve Erken Arkaik dönemlerde adak olarak sunulmuş zengin fildişi oymalar, takılar, küçük heykelcikler bu dönemin önemli buluntularıdır. İyonya türündeki fildişi eserler, hatlarının yumuşaklığı ile yabancı kökenlilerden ayırt edilebilir. Altın takılar arasında sandal biçimli küpeler, Anadolu'ya özgü iğneler, fibulalar ve broşlar yer alır. Artemis'in kutsal hayvanı olan atmaca biçimli broşlar ve fibulalar ilginç örneklerdir. Bölgede yaygın olan kuvars kristalleri de takı boncuğu yapımında ustaca işlenerek kullanılmıştır. Artemis tapınağına sunulmuş olan adakların bir bölümün de, altın madenciliği ve köklü kuyumculukta doruk noktasına ulaşmış komşu ülke Lidya kökenli olduğu unutulmamıştır. İyon kentlerinin zaman zaman Lidya'nın egemenliği altında kaldığı bilinmektedir.

Yunan Devletinin Arkaik Çağından günümüze az sayıda takı örneği gelebilmiştir. Ele geçen örneklerden bir grubunu, dünyanın yedi harikasından biri olan Artemis Tapınağı'nın altında bulunan tanrıçaya sunulmuş olan takılar oluşturur. Klasik Çağda her şey en mükemmel şekilde yapılmıştır. Aynı mükemmellikte yapılan takılarda filigran ve mine tekniği fazla, güherse tekniği ise nadiren kullanılmıştır. İlk defa bu çağda figürlü küpeler ortaya çıkmış ve moda olmuştur.

Altın takıların kullanımı Helenistik Dönem'de yaygınlaşmış, dönemin çarpıcı ve etkileyici üslubu takılara da yansımıştır. Bu dönemde moda olan bir özellik ise *"Herakles Düğümü"* adı verilen motiftir. Bu motif gücün sembolü olmuş ve güç ile zekayı ifade etmekte kullanılmıştır. Ayrıca yine bu dönemde kuyumculuğa renk, yani süs taşları da girmiş, takılar, renkli taşların, cam ve minelerin kullanılmasıyla parıltılı bir görünüm kazanmıştır. Dönemin yaygın takıları, uçları insan başları, boğa, aslan, gibi hayvanlarla biten zincir kolyelerdir.

M.Ö.2. Yüzyıldan itibaren Anadolu'daki bazı Helenistik Krallıklar son kralların vasiyetleri ile Roma egemenliğine girmiş ve bu yolla Anadolu'da ilk Roma eyaletleri kurulmaya başlanmıştır. Anadolu, köklü kültür mirasını Roma döneminde de sürdürmüş, Roma modasına uyulmasına rağmen heykeltraşlık ve benzeri plastik sanatlarda geleneksel Anadolu Sanatı, İmparatorluk sanatını yönlendirici unsurlardan oluşmuştur. M.S. 2. Yüzyılda Anadolu, İmparatorluğun en gelişmiş bölgelerinden biriydi. Pek çok Roma Dönemi şehrinin anıtsal yapılarla süslü kalıntıları ile müzelerimizdeki sanat eserleri, bu parlak dönemin tanıklarıdır. M.S. 3.Yüzyılın bitiminden itibaren Roma sanatındaki Neo-Klasik akımlar geriledi. Sanat ve mimarideki yozlaşma içinde Erken Hristiyanlık Dönemi ustaları Geç Roma sanatını yeni bir yorumla sürdürdüler. M.S. 330'da Roma İmparatorluğunun ikiye bölünmesinden sonra, eski bir Greek şehri olan Byzantion, Konstantinopolis adı ile Doğu Roma'nın başkenti oldu ve Anadolu'da Roma dönemi biterek Bizans dönemi başladı.

Roma, M.Ö.8. yüzyıldan başlayarak Güney İtalya'da kurulan Greek kolonileri ve zengin Etrüsk kültürünün etkisi altında kalmıştır. Romalılar daha sonra Helenistik kültürün yayılma alanlarını İmparatorluk sınırları içine alıp bu kültürü de kendi yapıları içinde özümleyerek Akdeniz çerçevesindeki son antik kültürü yarattılar. [2]Roma sanatını, siyasi olaylar, İmparatorların beğenileri ve Roma toplum yapısının metodik karakteri yönlendirmiştir. M.S.2. Yüzyıldan itibaren Roma kuyumcuları, Helenistik takıların aşırı karmaşık düzenlemelerinden, kibarlık ve inceliğinden kurtulup güzel ve sade takılar yarattılar. Ayrıca, altının yanı sıra geniş ölçüde süs taşı kullanıp renkli dekoratif etkiler elde ettiler. Bu takılar, günümüzde fazla ilgi toplamamış, hatta bazı araştırmacılar bu sadeliği, haksız olarak, teknik bilgi ve fantezi eksikliğine bağlamışlardır. Romalılar kuyumculuğa iki yeni teknik de getirdiler. Bunlardan birincisi olan oyma ve dövme tekniklerinin birlikte kullanıldığı Ajur tekniği, M.S.I. yüzyılda ortaya çıktı. İlk örnekleri basit ve kaba olan, ama kısa sürede geliştirilip ince ve zevkli takılar yapılan bu teknik, daha sonra Bizanslılar tarafından kullanılan telkari (filigre)tekniğinin temeli olmuştur. İkinci teknik savat (niello) tekniğidir. Bir kaç metalik sülfürden oluşan savat, metal yüzeyine açılan kanallar üzerine doldurulup eritilir ve parlak siyah bir dekorasyon elde edilir.[3] M.Ö. 15. Yüzyılda ilk örnekleri görülmeye başlanan ve silahların süslenmesinde kullanılan savat tekniğini ilk uygulayan Romalılardır. Ayrıca M.S. 2. Yüzyıldan itibaren İmparatorluk sikke ve madalyonlarının kendileri veya bunlardan esinlenilmiş parçalar, kolye, küpe, bilezik, broş gibi takılarda kullanılmaya başlanmıştır.

---

[2] Yılmaz SAVAŞCIN-Altan TÜRE, "Roma Takıları", **Antika Dergisi**, Mısırlı Yayınları, Sayı 14, İstanbul, 1986, s.12-14.

[3] Yılmaz SAVAŞÇIN, Altan TÜRE, "Takı Malzemeleri ve Teknikleri**", Antika Dergisi,** Mısırlı yayınları, Sayı:18. İstanbul,1986, s.30-31.

SONUÇ

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. Antik Anadolu Takıları, günümüze değin tasarım, sembolik ve üretim teknikleri açısından geçerliliğini koruyarak gelmiş ve günümüz takı tasarım anlayışına temel olmuştur.

KAYNAKÇA

ERGİL, Tülay, **Küpeler,** Arkeoloji Müzeleri Kataloğu, Sandoz Yayınları İstanbul, 1983.

STRABON, **Antik Anadolu Coğrafyası,** Çeviren: Adnan Pekman, Arkeoloji ve Sanat Yayınları,İstanbul, 1993

KANTOĞLU, Tolan, "Takıya Bakış", **Antika Dergisi,** Sayı:11, Mısırlı Yayınları, İstanbul, 1986.

SAVAŞÇIN, Yılmaz-TÜRE, Altan, "Roma Takıları", **Antika Dergisi,** Sayı:14, Mısırlı Yayınları,1986.

SAVAŞÇIN, Yılmaz-TÜRE, Altan, "Takı Malzeme ve Teknikleri", **Antika Dergisi,** Sayı:18, Mısırlı Yayınları, 1986.

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

MANİSA DEMİRCİ YÖRESİ GELENEKSEL TAKI USTASI ŞEFİK GÜMÜŞ

(MANİSA DEMİRCİ REGION TRADITIONAL JEWELRY MASTER ŞEFİK GÜMÜŞ)

Müjgân EMRE EROĞLU*

ABSTARCT

The jewelry which are parts of folkloric Works, are the mostly the important examples to Show the Anatolion wealthy culture. Folkloric jewelleries are combined with techniques and materials that they are made of, also they are examples of the remarkable aspects of the period that they are formed at. The 19th century jewelry have diversities at the usage areas, also they Show some different jewelry techniques upon the regions that they are made up in. This is the most important aspect of our cultural wealth.

Demirci which is a town of Manisa provience, has been a hometown for many different civilizations through out the history, has transfered many cultures to generations. Demirci was a folkloric center at historical times. Because of this it has many examples of folclor.

Duringthe research that is been made at Aegearegion, a person found who was making examples of Turkish Traditional jewelry like “tepelik, gıdıklık, kemer tokası, muskalık (hamaylı) ve zülüflükleri” This man “Şefik Gümüş” is the lost representative of this profession through out four generations.

Key words: Traditional jewelry, Jewelry techniques, Anatolian culture, Demirci, Folklore, Şefik Gümüş

GİRİŞ

Türk Folkloru kaynakları ve dalları bakımından dünyanın en zengin örneklerinden biridir. Göçebe medeniyetinden yerleşik hayat özelliklerine, köy-kasaba-şehir örf ve adetlerine, özellikle kadın kıyafet ve aksesuarlarına kadar her şey, Türk folklorunda çokça bulunur.

Manisa ilinin Demirci ilçesi zengin folklor kaynaklarına sahiptir, ancak son yıllarda çeşitli sosyal, ekonomik ve diğer sebeplerle her biri büyük bir hızla kaybolmakta, unutulup gitmektedir. Türk folklorunda önemli yeri olan takıların da izlerine ancak kırsal kesimlerde rastlanmaktadır.

Demirci ilçesinde, Şefik Gümüş dedesinden babasına sonrada kendisine geçen meslek olan elişi folklorik takılar yapımının son ustasıdır (Hediyelik Eşyada Manisa Markası Projesi,61). Bu çalışmada; Manisa’nın Demirci ilçesinde yaşamış, dört kuşak öncesinden gelen mesleği en iyi şekilde uygulayan ve nesilden nesile geleneklerimizin aktarılmasında büyük rolü olan Şefik Gümüş’ün kısaca hayatına ve geleneksel takı çalışmalarına değinilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde kısaca Demircinin genel ve folklorik yapısına değinilmiş, ikinci bölümde; 2012 yılında Şefik Gümüş ve 2017 yılında oğlu Ömür Gümüş ile yapılan kişisel görüşmelerde alınan bilgiler derlenerek yazılmıştır.

* Dokuz Eylül Üniversitesi İzmir Meslek Yüksekokulu, Teknik Programlar, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, İzmir.

Üçüncü bölümde ise Gümüş ustası Şefik Gümüş'ün uyguladığı geleneksel takılarımızdan olan tepeliğin yapım aşamalarına ve çeşitli takı örneklerine değinilecektir.

Demirci İlçesi Ve Folklorik Yapısı

Demirci, Manisa ilinin otuz bin nüfuslu bir ilçesidir. Ege Bölgesinin İç Batı Anadolu bölümünde yer almaktadır. 1233 km2 yüzölçümüne sahip olan Demirci, denizden ortalama 900 metre yükseklikte bulunmaktadır. Dört beldesi ve Doksan dört köyü vardır. Yükseklikleri bin beş yüz metreyi bulan dağlar ile çevrili bir kapalı havza konumundadır. Coğrafi konum ve iklim özelliği nedeniyle Ege'nin yayla turizmi açısından ideal bir yaşam alanıdır. Geçmişi yüzyıllar öncesine uzanan el dokuma halıcılığı ilçenin en önemli sembolüdür, diğer bir ifadeyle Demirci adı "Halıkent" ile özdeşleşmiştir. Son dönem ekonomik faaliyetleri olarak ihracata yönelik kiraz yetiştiriciliği öne çıkmaktadır. Ayrıca ilçede bulunan Celal Bayar Üniversitesi Eğitim Fakültesi kentin sosyo-ekonomik gelişmesine ve eğitim yaşamına büyük katkı sağlamaktadır (http://www.ayk.gov.tr).

Demirci İlçesinin merkezi, eski çağlarda Lydia Bölgesi ile Misis Bölgesi arasında doğal sınır olarak kabul edilen Demirci Dağı'nın batı eteklerinde kurulmuştur. Yontma Taş, Cilalı Taş, Bakır ve Tunç devirlerini yaşamış yerleşim alanıdır. Hitit, Frigya, Lidya, Pers, İskender, Bergama, Roma'nın ikiye ayrılmasından sonra Bizans (Doğu Roma) egemenliklerini tanıyan, yeni yerleşimlerle gelişen ilçe, Anadolu Beylikleri döneminde Türk egemenliği altına girmiştir.(http://www.demirci.gov.tr) Demirci XVI. yüzyılda yoğun bir Yörük yerleşmesine sahne olmuştur. (http://tr.wikipedia.org.). Demirci tarihsel süreçte önemli bir folklor merkezi olmuştur. Bu sebeple Türk folkloru açısından incelenmeye değer önemli özelliklere sahiptir.

Şefik Gümüş

"Manisa'nın Demirci ilçesinde kuyumcular lakabıyla anılan ve bölgenin (Uşak, Kütahya, Simav, Sındırgı, Demirci, Gördes, Yunt Dağı) genellikle Türkmen ve Yörüklerine metal süs eşyaları (tepelik, gıdıklık, alınlık, vb.) yaparak geçimini sağlayan bir aile yaşamaktadır. Babadan oğula, dededen toruna aktarılarak süregelen bir zanaat, bir el sanatı söz konusudur. Soyadı yasasıyla birlikte aile Gümüş soyadını almıştır"(Avşar,s208).

1942 doğumlu Şefik Gümüş "*Ata mesleğini babası Mehmet Gümüşten, babasınında dedesi Hüseyin Gümüş'ten öğrendiğini, aslında ailede geleneksel takı yapımının daha da eskiye dayandığını düşündüklerini"* belirtmiştir (Şefik Gümüş, kişisel görüşme, 06 Temmuz 2012).

Üç çocuk sahibi Şefik Gümüş'ün kızı Dilek Gümüş Alp Manisa Kredi Yurtlar kurumunda, ortanca oğlu Özcan Gümüş öğretmen olarak İstanbul'da en büyük oğlu Ömür Gümüş ise Celal Bayar Üniversitesi Eğitim Fakültesinde çalışmaktadır. Şefik Gümüş üç çocuğuna da bu mesleği öğretmiş. Ömür Gümüş, "*bu meslekte dışarıdan çırak alınmaz dededen toruna aktarılarak, öncelikle erkek çocuğa eğer yoksa kız çocuğuna ve damada da öğretilir*" dedi(Ömür Gümüş, kişisel görüşme, 01 Nisan 2017).

Şefik Gümüş geleneksel takılara olan ihtiyacın ve ilginin azalması ile geçim sıkıntısı yaşamaya başladığı 1970'li yıllarda dede mesleğini bırakıp bir süre ev boyacılığı yapmış. Maddi manevi yıkımlara sebep olan 1970 Gediz depremi

sonrası Libya'ya giderek orada oto boyacısı olarak 1979 yılına kadar çalışmış. 1979 yılında Demirci'ye dönen Şefik Gümüş 1989 yılına kadar halı ticareti ve taksicilik yaparak geçimini sağlamış.

Ömür Gümüş, "*1989-1990 civarı dedem ben artık bu mesleği yapamayacağım sen bu işi devral deyince babam tekrar asıl mesleğine dönerek dedemle halen kiracısı olduğumuz bu dükkâna geri döndü ve vefatına (2016) kadar burada çalıştı*" dedi(Ömür Gümüş, kişisel görüşme, 01 Nisan 2017).

Dedesinin zamanında düğünlerde geline takılması adetten olan gümüş alınlık ve tepelikleri genellikle Uşak iline, sadece düğünlerde takılan alınlık, tepelik, kemer gibi takılarıda Kütahya Simav'ın köylerine çalıştıklarına değinen Ömür Gümüş insanların artık bu takıları sipariş etmediklerini belirtmektedir. Dönem ve yörelere özgü farklılık gösteren folklorik takılarımızdan tepeliklerin penez sarkaçları olanları Gediz ve Uşak bölgesine, sarkaçsız olanları ise Simav bölgesine çalışmışlar.

Şefik Gümüş ile yapılan kişisel görüşmede (2012) dedesinin zamanında Demirci'de kuyumcular çarşısı denilen yerde yüze yakın kuyum atölyesinin olduğunu ve tüm Ege bölgesi halkına geleneksel takıların gümüşten yapıldığı bilgisini vermiştir. Ancak kendi zamanında günlük yaşam için artık kullanılmayan bu takılara ihtiyaç olmadığı ve köylü halka pahalı geldiği için sipariş alamadığını belirtmiştir. Yıllar içerisinde tek tek kapanan büyük bir merkezin ve zanaatını geleneksel şekilde yapan son temsilci Şefik Gümüş genellikle civar kuyumcuların tamir işlerini, az da olsa folklor ekiplerine ve koleksiyonerlere geleneksel takılarımızdan olan tepelik, alınlık, hamaylı ve kemer tokalarını pirinçten çalışmış. Pirinçten yapmış olduğu bu takıları eskiden gelen bir alışkanlık ve talep doğrultuda gümüş yaldızla kaplamış.

Gümüş ailesinde bir önceki dedenin yaptığının bir üstüne çıkmak yeni şeyler yapmak gerektiğine inanırlarmış. Şefik usta oğlu Ömür'e de bu mesleği kendisini geliştirmesi için öğretmiş. Ömür babasıyla olan bir anısını şu şekilde anlatmaktadır; " *babamla bir gün atölyede çalışırken aklıma bir soru takıldı, neden tepeliklerin hepsi aynı model ve niye hep Türkmen tepeliği deniyor, başka isimle başka çalışmalar neden yapmıyoruz dedim. Babamda ne yapalım diye aniden sorunca elimde içmiş olduğum çay bardağının tabağını gösterdim. Üzerindeki motiflerini bir tepeliğe uyarladık ve adını da Çay Gülü koyduk*".

Ömür geçim sıkıntısı sebebiyle babadan kalma işe çok zaman ayıramasa da hafta içi iş çıkışı ve Cumartesi günleri, halen kiracı olduğu atölyede babasının bıraktığı şekliyle çalışmalarına devam ediyor. En büyük hayali ise atölyeyi satın alıp dede yadigârı mesleği yaşatmak.

Tepelik Yapımı

Şefik Gümüş folklorik takılarımızdan olan tepelik, alınlık, hamaylı ve kemer tokalarını Repousse (Kabartma-Çökertme) ve Kalem işi teknikleri ile pirinçten meydana getirmekte ve gümüş yaldızla kaplamakta idi.

"*Pirinç ya da alpaga levha, yapılacak tepeliğin türüne göre demir pergel ile değişik aralıklarda çizilir. Oluşan dairelerin her biri göbek, ana motif boşluğu, kenar işleme, toka boşluğu vb olarak adlandırılır. Türü ne olursa olsun standart tepelik 14 cm çapında olur, 16 cm ye kadar büyüyebilir. Özel isteklerde tepeliğin metal kalınlığı 0.50-0.60 mm ye kadar çıkartılabilir. Kubbesi daha yüksek, ayaklı yada ayaksız yapılabilir. Ayaksızlarda üç tarafına ikişer tutturma deliği açılır. Tepeliğin en*

dışında çakma tokaları için 1 cm fazladan bırakılır, yani 15 cm çapında kesilir. Metalin kolay işlenebilmesi için yüksek ısıda tavlanması gerekir. Tavlanmış metal, yuvarlak, kalın bir işleme kurşunu levhası üzerine, kenarlarında çapak kalmayacak biçimde çakma tokalarına yavaş yavaş vurularak çakılır. İşlemeye objenin en iç kısmından başlanıp dışarıya doğru devam edilir. Düz kalemle başlayan işlem, küçük nokta, orta boy nokta, büyük nokta ve damla nokta kalemleriyle sürdürülür. Süslemenin ön yüzde daha çok olması istendiğinde ikinci yüz kalemleri (çiftli kalem) de kullanılabilir.

İlk yüz işlemesi bittikten sonra kurşunun üzerinden tokaları hırpalanmadan çıkartılan obje keçe üzerinde lastik tokmakla düzeltilir. Kurşunun üzerinde oluşan çukurlar örs üzerinde büyük çekiç ile düzeltildikten sonra tepelik ikinci yüzün işlenmesi için tavlanıp kurşun levhaya aynı tokalardan yeniden çakılır. İşleme yine ortadan dışarıya doğru yapılır. İkinci yüz düz kalemle başlayan çalışma yarım ay, noktalı daire (kumlu) ve kumlama kalemiyle sürer. İkinci yüzüde işlenen tepelik, kurşun üzerinden sökülüp en dıştaki bir santimlik fazla bölüm antep makası ile düzgünce kesilir, keçe üzerinde lastik tokmakla dövülerek düzeltilir. Yine keçe üzerinde demir bombe çekici ile tepeliğin bombesi verilir." Daha sonra kenar hatta açılan deliklere zincirler geçirilir, sarkaçların ucuna penesler yerleştirilir" (Avşar,s222,225).



Fotoğraf: 1. Pirinç levhaya ayak yapma. **2.** Tepelik levhasının işleme için kurşun üzerine çakılması. **3.** Önde işleme kalemi ile motif çalışması. **4.** İkinci yüzü işlemek için tepeliği ters çakma. **5.** Bitmiş tepeliğin ayak çizgisinden kesilmesi. **6.** Bombe çekici ile tepeliğin

şekillendirilmesi. **7.** Gümüş suyuna batırılmış tepeliğin parlatılması. **8.** Tepeliğin tepesinin yerleştirilmesi. (Avşar,s220). **9.** Simav tepeliğin bitmiş hali (Müjgân Eroğlu.2017)



Fotoğraf 10: Bademli, çay gülü, damlalı, çiçekli çift ayaklı tas kuşak (Avşar,s214).



Fotoğraf 10: Alınlık (Müjgân Eroğlu.2017).

SONUÇ

1942 doğumlu Şefik Gümüş 1.1.2016 tarihinde hakkın rahmetine kavuşmuştur. Değerli ustamız ile birlikte geleneksel takılarımızı dededen toruna aktaran ve geleneksel tekniklerle işlenen gümüş takılarda tarihin tozlu raflarına kaldırılmıştır. Oğlu Ömür her ne kadar bu mesleği devam ettirmek istese de ürünlere ilginin olmayışından ve geçim sıkıntısı yüzünden başka bir işte çalışmak zorundadır.

Demirci ilçesindeki araştırma sırasında geleneksel takıları kullanan kimsenin kalmadığı, nenelerden kalma sandıklarda dahi bu tür takıların olmadığı saptanmıştır. Zamanında leğen ve mandalla değiştirilen, Türk folklorunun bu zengin takılarını sadece müze ve antikacılarda görebilmekteyiz.

Geleneksel takılarımızın üretim tekniklerini ve onların üzerindeki motiflerin anlamlarını, yeni nesile aktarmak için, çağı ve ihtiyacı karşılayacak belki de yeni bir kullanım alanı yaratılmış özgün çalışmalar hazırlanmalıdır. Bu sayede günümüzde geleneksel teknikleri ve motifleri kullanan nadide ustalarımız için de istihdam sağlanmış olabilir.

KAYNAKÇA

• **AVŞAR** M Emin. **Manisa Halk Kültürü 2**, Manisa'yı Mesiri Tanıtma ve Turizm Derneği Kültür Yayınları, Yabaneri Matbaacılık, Manisa 2013

• **EROĞLU** Müjgan. **Ege Üniversitesi Etnografya Müzesinde Bulunan Takıların Teknik ve Tasarım Özelliklerinin İncelenmesi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel

Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2013

- http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/OĞUZ-Şükran-OĞUZ-İsmail-LAKAP-VERME-GELENEĞİNDE-MANİSA-İLİ-DEMİRCİ-İLÇESİ-ÖRNEĞİ.pdf Erişim: 2 Nisan 2017
- http://www.demirci.gov.tr/ilcemiz-tarihcesi**.** Erişim: 2 Nisan 2017

DERİCİLİK VE DERİ ZANAATININ ANADOLU'DAKİ SERÜVENİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI

(ADVENTURE OF LEATHER TRADE ANDE CRAFT IN ANATOLIA AND ITS REFLECTIONS ON OUR DAY)

Mustafa KULA*

ABSTRACT

The reason why Turks have always remained pioneers in leather is based on Central Asian Turks. Having disseminated the accumulation of knowledge they get on leather trade and craft through their immigration to Anatolia, Central Asian Turks have been efficient in Anatolia's an important centre on this. Also, cultural structure of Anatolia have had a significant role in the forming and varying of artistic works. Turkish societies such as Seljuks and Ottomans whom Anatolia hosted, contributed to the development of leather trade and craft too. In Ottoman, gathering and forming an association of leather craftsmen in Istanbul increased the level of leather craft. From this point on, leather and leather craft has improved worldwide in terms of design, production and craftsmanship.

In this study, the journey of leather and leather craft in Anatolia and its importance in leather clothing design will be presented.

GİRİŞ

Dericilik zanaatının kökeni ilkçağlara uzanmaktadır. Tarihsel süreç içinde deri, farklı kültürlerde başta giysi, giysi aksesuarları, at koşum takımları ve günlük yaşamın önemli ev eşyalarında kullanılmıştır. Hayvancılığın çok önemli olduğu Orta Asya'da da dericilik, önemli bir zanaat olmuş, batıya yaptıkları göç ile dericilik konusundaki bilgilerini beraberlerinde taşıyarak, önemli gelişmelere katkı sağlamışlardır. Orta Asya'da Türkler Coğrafi konumları ve doğal koşullar gereği deriyi birçok kullanım alanına yaymışlardır. Atlı bozkır hayatı sürdürmelerine paralel olarak hayvancılık, ekonomilerinin temelini oluşturmuştur. Hayvancılığın bu kadar yaygın olması, dericilik zanaatının da gelişmesini sağlamıştır. Deri soğuk iklim koşulları nedeniyle, başta yurtlarda, giyim-kuşam, giysi aksesuarları, ayakkabı, kap-kacak gibi ev eşyalarında ve yaşam biçiminin gerektirdiği diğer alanlarda temel malzeme olarak önemli bir rol oynamıştır.

ORTA ASYA TÜRKLERİNDE DERİCİLİK ZANAATI VE DERİNİN KULLANIM ALANLARI

Hunlar, Göktürk ve Uygur gibi Türk toplumlarında, deri kullanılarak yapılmış birçok kap-kacak, ev aksesuarları ve giysiler bulunduğu bilinmektedir. Bu da derinin Orta Asya Türklerinde çok önemli ve vazgeçilmez bir malzeme olduğunun göstergesidir. Orta Asya Türkleri batıya göç etmeleriyle birlikte dericilik zanaatını da batıya taşımışlar; Anadolu sosyo-kültürel yapılarında deri ürünlerinin gelişim ve değişimine ortam sağlamıştır. Orta Asya, Türk toplumlarının besledikleri hayvanların yanında, avladıkları hayvanların derilerini de işleyerek kullanmalarına

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir.

ortam sağlamıştır. Koyun, kuzu, keçi, oğlak, sığır ve manda dışında samur, leopar ve vaşak gibi av hayvanları da derisinden faydalanılan hayvan türleri arasındadır. Hunlar işledikleri deriyi boyayarak ve çeşitli şekillerde keserek bunları farklı deri yüzeylere aplike ederek süslemişlerdir. Motif olarak da en çok hayvan figürlerini kullanmışlardır.

Organik maddelerin zamanla çürüyerek bozulduğu hatta yok olduğu bilinmektedir. Altay dağlarındaki kurganlarda doğal derilerin bozulmadan günümüze değin gelebilmesinin iki nedeni vardır. İlki; bunların buzlar altında kalması, ancak daha da önemli olan ikinci nedeniyse iyi tabaklama işleminden geçmeleridir. Hun kavimleri, dericilik alanında büyük aşamalara ulaşmış olmalılar ki; at eyer takımlarında aplike yöntemiyle renkli deri süslemeler yapabilmişlerdir. Renkli deri olgusuna ise o yıllara değin Mısır'da bile rastlanmamıştır. Bu gerçek, dünya dericilik tarihinde Türklerin deri sepilemesinde, boyamasında ve süslemelerinde çağdaşları olan kültürlere göre ileride, hatta öncü bir konumda olduklarının belgesidir.[4]

Orta Asya'da sert iklim koşulları, giysilerde deri kullanımını zorunlu hale getirdiği gibi giysilerin tasarımlarını da etkilemiştir. Deri pantolon, dayanıklılığı yüzünden atçı Türklerin özellikle benimsediği bir giysi çeşidi olmuştur. Deri pantolonu yalnız erkekler değil, iyi bir at binicisi olan kadınlar tarafından da giyilmiştir. Hun kurgan buluntularında cesetlerin üzerine deri pantolonlar da görülmüştür. Pantolon paçalarının özellikle dar olarak tasarlanmalarının nedeni ise çizme ile rahat bir şekilde kullanılabilmeleridir.

Orta Asya'da deri giysilerin Leopar, Yaban Kedisi, sincap, samur gibi hayvanların kürkleriyle kombine edildikleri, renk bütünlüğüne önem verdikleri ve metal aksesuarlarla süsledikleri gün ışığına çıkarılan kazılar sonucu tesbit edilmiştir

SELÇUKLU VE OSMANLI'DA DERİCİLİK, DERİ SANATI VE AHİLİK ÖRGÜTÜ

Tarihsel kaynaklar özellikle 13. yyın başlarında; Anadolu'nun tarım ve ticarette gelişmiş bir düzeyde olduğundan söz etmektedir. O yıllarda Anadolu'yu gezmiş olan, *Saint Quentinli Simon* adlı bir papaz, Anadolu tarımının yanı sıra, hayvancılığı konusunda da geniş bilgiler verip; yetiştirilen küçükbaş hayvanlardan ve bunlardan sağlanan ürünlerin değerlendirilmesini de aktarmıştır. Hayvancılık bu derece yaygın olup; hayvansal ürünler de iyi biçimde değerlendirilebildiğine göre; giysi, aksesuar, cilt gibi bilinen deri ürünlerinden yola çıkarak, deri işlemenin de yüksek düzeyde olduğu sonucunu çıkartabiliriz.[5]

Selçuklu dönemini aktaran rölyef, minyatür gibi sanat yapıtlarında, derinin kullanım alanlarını dair bilgiler edinilmektedir. Deriyi; giysi, aksesuar ve at koşum takımlarında kullanan Selçuklular, aynı zamanda ciltçilikte de iyi örnekler yaratmıştır. Selçuklu ciltleri; şemse, rumi gibi Türk-İslam sanatında sıkça rastladığımız tasarım öğelerini taşımaktadır.

Selçuklu döneminde giysi amaçlı çeşitli hayvan derilerinden yararlanılmıştır. *Mehmet Altan Köymen*, Alpaslan zamanını anlattığı "Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi" adlı kitabında dönemin giyim kuşamına da değinmiştir. Deri giysilerden de söz eden Köymen; giysi malzemesi deri olarak en

[4] Hasan Yelmen, **Kazlıçeşme'de 50 Yıl- 2**, Ezgi Ajans Yayınları, İstanbul, 1998, s. 221
[5] Lütfü Dağtaş, **Anadolu'da Dericilik**, Yayınlanmamış Kitap, İzmir, 1998, s. 26

çok kuzu derisinin kullanıldığını, daha sonra bozkır tilkisi ve ada tavşanının geldiğini aktarmaktadır. Bu dönemde, bir hayvan derisi bir elbise çeşidinin üretiminde kullanılmıştır. Örneğin ada tavşanının derisinden yağmurluk yapılmıştır.[6]

Selçuklular; Ahilik örgütünü kurarak Anadolu'da dericiliğin köklü bir şekilde yerleşmesinde büyük bir rol oynamıştır. Ahilik, 13. yüzyılda Anadolu'da kurulmuş, esnaf ve sanatkarlar birliğidir. Bu örgüt, Anadolu'nun Türkleşmesinde büyük bir rol oynamıştır.

Anadolu'da Ahiliğin ortaya çıkışını hazırlayan etkenler, Doğu'daki büyük ve uygar Türk şehirlerinden gelen zanaatkarlara kolayca iş bulabilmek, yerli Bizanslı zanaatçılarla rekabet edebilmek, tutunabilmek için ürettikleri malların kalitesini korumak, gereksinimlere göre ayarlamak, üreticilerde zanaat ahlakını yerleştirmek, Türk halkını ekonomik bağımsızlığa kavuşturmak, gereksinim sahibi olanlara her alanda yardımcı olmak, ülkeye yapılacak saldırılarda devletin yanında savaşmak ve Türklük bilincini sanatta, dilde, gelenek ve görenekte ayakta tutmak gibi özetlenebilir.[7]

Osmanlılarda ise dericiliğin organize bir şekilde yönetilmesine bağlı olarak özellikle ordu için üretilen deri ve deri ürünler, birçok savaşın kazanılmasında büyük bir rol oynamıştır. Mukavemetli yapısı ve yüksek kaliteli deri ürünler daha sonraları günlük yaşamında değişmez malzemesi haline gelmiştir. Deri, mukavemetinden dolayı at koşum takımları, eyerler, su kırbaları ve silahlıklarda kullanılmıştır. Türklerin Orta Asya'da başladığı dericilik, Selçuklular'da gelişmesine rağmen, işlenmiş deri ve deri ürünlerin kalitesiyle en üst seviyeye Osmanlılar'da ulaşmıştır. Ahilik teşkilatının Osmanlılarda Loncaya dönüşmesi buna etken olmuştur.

İstanbul'un fethinden sonra, Fatih Sultan Mehmet girişti̇ği yeni yapılanma çalışmaları arasında, dericilik zanaatına da yeni bir dinamizm getirmiştir. Fatih, özellikle yeni fetihler için gerekli deriyi, Anadolu'nun değişik bölgelerinde dağılmış durumda bulunan tabakhanelerden elde etmenin zorluluğunu görerek; onları belli bir yerde toplamayı hedeflemiştir. Bu amaçla belirlenen bölge olan Kazlıçeşme'de 33 salhane ve 360 tabakhane yaptırarak; iş sahiplerine kiralamış ve gelirini Ayasofya Camii'ne bağışlamıştır. Deri, o derece gereksinim duyulan bir malzemeydi ki, Kazlıçeşme üretimi yetersiz kalmıştır. "… O yüzden, İstanbul'un Eyüp, Kasımpaşa, Tophane ve Üsküdar semtlerinde de tabakhaneler açılmıştır. Hatta bu konuda bir sayı vermek gerekirse, 17. yüzyılda İstanbul'da kurulmuş bulunan 700 tabakhaneden 300'ü Kazlıçeşme'de bulunmakta ve burada günde ortalama 3000 işçi çalışmakta olduğu belirtilebilir."[8]

Osmanlı dericiliğinde kullanım alanlarına göre çeşitli deri türleri görülmektedir. *Sahtiyan* (keçi derisi), *meşin* (koyun derisi) ve *kösele* (manda derisi) en çok kullanılan deriler arasında yer almaktadır. Güderi yağ ile sepilenen, tirşe ise üzerine yazı yazılabilecek şekilde işlenmiş deri çeşitleridir. Osmanlılar, deri

[6] Mehmet Altan Köymen, **Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, Cilt III**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s. 442-443

[7] Neşet Çağatay, **Bir Türk Kurumu Olan Ahilik**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989, s.44

[8] Önder Küçükerman, **Geleneksel Türk Dericilik Sanayi ve Beykoz Fabrikası**, Sümerbank, İstanbul, 1988, s.20

işlemede ve boyamada ileri bir tekniğe sahip olup, geliştirdikleri çeşitli yöntemlerle farklı özellikler taşıyan deriler üretmiş ve bunların Türklerin adıyla anılmalarını sağlamıştır. "Kırmızı sahtiyan" adı verilen deri buna örnek verilebilir.

Osmanlı döneminde, giysilerde deri ve kürk kullanımı artmış; kürk, Osmanlı saray yaşantısında önemli bir statü göstergesi olmuştur. Bu dönemle ilgili resim, minyatür ve diğer sanat yapıtlarında kürk ve deri kullanımına dair birçok örnek bulunmaktadır.

1969 yılında Budapeşte'deki Macar Milli Müzesi'ne Almasy isimli Macar aile tarafından armağan edilen deri kaftan, Osmanlı deri sanatına örnek gösterilebilecek en önemli çalışmalarından biridir. Süslemeciliği ve işçiliği ile eşsiz bir çalışma olan bu kaftan, bir Türk sipahisine ait olup, Mohaç Meydan Savaşı'nda (1526) Macarların eline geçmiştir..



Resim 1: Macar Milli Müzesi'nde sergilenmekte olan 16. yüzyıla ait Türk deri kaftanı… (Budapeşte)
Kaynak: G. Feher, "16. yüzyıla Ait Deri Kaftan", **Kültür ve Sanat Dergisi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1992, Yıl:4 Sayı:13, s. 56, 57

CUMHURİYET'İN İLANINDAN SONRA TÜRK DERİCİLİĞİNDE GÖRÜLEN DEĞİŞİM, ETKENLER VE TASARIM ÖZELLİKLERİ

Cumhuriyet tarihinde deri sektörünün gelişimi çeşitli koşulların sağlanmasına paralel olarak hızla gerçekleşmiştir. Türk Derisinin dünya çapında ünlenmesi, bu gelişmeler sonucunda sağlanmıştır. I. ve II. Dünya savaşlarının bu gelişmelerdeki etkisi büyüktür.

Dericilik merkezinin İstanbul'da toplanması Türklerin dışında dericilikle ilgilenen gayrimüslimlerin de ilgisini çekmiş, 1892 yılında ilk gayrimüslim firması olan K. N. Tripo ve Mahdumları kurulmuştur. Daha sonraları gayrimüslim deri firmalarının sayısı oldukça artmış ve sektöre büyük katkıları olmuştur. 1930'lu yıllarda birçok deri üretimi yapan firmalar açılmış bunlar, kullandıkları makinalarla ve bilgi birikimlerini paylaşmalarıyla Cumhuriyet dönemi modern dericiliğinin Kazlıçeşme'de başlamasına öncülük etmişlerdir.

Orta Asya'da, Hun Türkleriyle başlamış olan Türk dericiliğinin 2400 yıllık serüveni 19. Yüzyıla kadar bitkisel, şaplı, yağlı debagat ile devam etmiş; el gücüne ve büyük ölçüde ustalığa dayanan ilkel metotlarla kesintisiz devam etmiştir. 19.

Yüzyıl ortalarında Sakız kökenli Rumlar Kazlıçeşme'de çalışmaya başlayınca Batı Avrupa'da gelişen deri teknolojileri de ülkemize girmeye başlamıştır…[9]

Türk deri sektörüne kromlu debagat tekniğinin girmesi, küçükbaş deri imalatında kullanılan makinaların taklit edilmesine, dolayısıyla üretim hızının artmasına sebep olmuştur. Özellikle I. Dünya Savaşı'nın sona ermesi, tüm dünyada olduğu gibi Türk deri sektörüne de bir canlılık getirmiş, o güne kadar görülmemiş deri giysi ihracatları gerçekleşmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'ne büyük rakamlı ihracatlar gerçekleştiren Kazlı Deri Sanayi A.Ş. bu başarısının ardından Paris'te gerçekleşen Semain De Cuir Paris isimli deri fuarına davet edilmiş ve ilk kez bir Türk deri firması Uluslararası bir fuarda yer almıştır.

İlk kadın askeri pilotumuz Sabiha Gökçen Hanım ve İsmet İnönü'nün eşi Mevhibe Hanım ülkemizde ilk deri ceket kullanan hanımlar olmuştur. Büyük önder Atatürk giyim ve kuşama çok düşkün bir büyüğümüzdür. Siviller içinde İngiltere'den getirilen ilk süet deri ceketi giyen Atatürk olmuştur. Bu süet ceket halen Ankara'da Anıtkabir'deki müzede teşhir edilmektedir.[10]



Resim 2: İlk Bayan askeri pilotumuz Sabiha Gökçen ve İsmet İnönü'nün eşi Mevhibe Hanım, deri ceket kullanan ilk Türk kadınlarıdır (Kaynak: Hasan Yelmen, **Türk Dericiliği 2400 Yaşında**, Kesişim Yayıncılık ve İletişim Hizmetleri, İstanbul, 2005, s.287).

Ülkemizde deri ceket üretimi ve ticareti İstanbul'da Karaköy semtinde başlamıştır. Alman-Rus Savaşı'na katılmış olup, savaş sonrası da Türkiye'ye yerleşen Beyaz Rus kökenli terzi ustası Timoçenko, Alman askerlerin soğuk kış günlerinde deriden üretilmiş uzun palto kullandığına bizzat tanık olmuştur. İstanbul'a yerleştiğinde kamyon şoförlerine ve Karaköy rıhtımına yanaşan gemi tayfalarına, bitkisel sepi görmüş, suda eriyen boyalarla boyanmış, meşin deri ceket dikip satmaya başlar…[11]

Timoçenko'nun bu girişimi kısa sürede ses getirmiş, deri ceket üreten ve satışa sunan dükkânların sayısı hızla artmıştır. Genellikle kahverengi derilerden üretilen ceketler, zamanla siyah derilerin kullanılmasıyla bayanların da ilgisini çekmiştir. Bayanların deri giysiler kullanmaya başlaması model ve renk açısından çeşitliliği beraberinde getirmiştir.

[9] Hasan Yelmen, **Türk Dericiliği 2400 yaşında**, Kesişim Yayıncılık ve İletişim Hizmetleri, İstanbul, 2005, s.286
[10] y.a.g.e, s.290
[11] y.a.g.e, s.291

Türk deri giyim endüstrisini etkileyen ve gelişimine sebep olan faktörlerin başında ülkemize gelen ve deri ceket alan turistler olmuştur. Çünkü düşük fiyatlarla edindikleri deri ürünler ülkelerinde ilgi toplamış, hatta bazı firmalar teknik elemanlarını ve istedikleri modelleri göndererek dikiş teknikleri konusunda yeniliklerin gerçekleşmesini sağlamışlardır. Özellikle 1970'li yıllarda Avrupa'da Hippi modasının gündeme gelmesi, kürk kullanımını artırmış ve İspanya'dan daha ucuz olduğu için Türk firmaları büyük ihracatlar gerçekleştirmişlerdir.

1812 yılında ordunun ihtiyaçlarını karşılama üzere kurulmuş olan Beykoz fabrikası, seri üretimi hedeflemiş olmasına rağmen, özellikle 1970'li yıllara kadar ülkemizde ayakkabı, daha çok el sanatları çerçevesinde üretilmiştir. Bu tarihe kadar Anadolu'nun birçok yerinde çok çeşitli ayakkabılar geleneksel yöntemlerle üretimini sürdürmüştür. Ancak ileri teknoloji içeren makinaların kullanılması sonrasında ayakkabı sanayinden bahsetmek mümkün olmuştur. Ayakkabı sanayi kuruluşları artmaya başlayınca 1980 yılında Beykoz'da Ayakkabı Sanayicileri Derneği kurulmuştur

SONUÇ

Deri geçmişten günümüze, kullanım alanlarından tasarımlara, sembolik değerinden formuna, dokusuna, işlemlerine kadar birçok alanda farklılık göstermiştir. Gelişen teknoloji, derinin her gün farklı bir özellik kazanmasına sebep olmaktadır. Uygulanan kimyasal işlemler nedeniyle, günümüzde deri doğal görünümünden uzaklaşıp tamamen yapay bir görünüme de sahip olabilmektedir. Bunun sebebi ise, deri üreticilerinin deriye tekstil özellikleri kazandırarak, kullanım alanlarını genişletmek istemeleri; ayrıca, renk, doku gibi görsel detaylarda geniş bir yelpazeye sahip olabilme ve moda alanında öncülük edecek çalışmalar sunma arzularıdır.

Türkiye bu konuda geçmişe dayanan çok köklü bir yapıya sahip olmasından dolayı, sektörel bazda ihtiyaçlara cevap verebilmekte ve bazı yenilikler konusunda öncülük yapabilmektedir. Coğrafi konumu itibarıyla Türkiye, kaliteli üretimiyle, uygun maliyetiyle, çeşitliliğiyle bugün geniş bir kitleye ulaşabilmektedir.

KAYNAKÇA

Hasan Yelmen, "Türk Dericiliği 2400 Yaşında", Kesişim Yayıncılık ve İletişim Hizmetleri, İstanbul, 2005

Hasan Yelmen, "Kazlıçeşme'de 50 Yıl- 2", Ezgi Ajans Yayınları, İstanbul, 1998,

Lütfü Dağtaş, "Anadolu'da Dericilik", Yayınlanmamış Kitap, İzmir, 1998

Mehmet Altan Köymen, "Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi", Cilt III, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992

Neşet Çağatay, "Bir Türk Kurumu Olan Ahilik", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989

Önder Küçükerman, "Geleneksel Türk Dericilik Sanayi ve Beykoz Fabrikası", Sümerbank, İstanbul, 1988

Yaşar Yücel, "Macaristan ve Bulgaristan'daki Türk Sanat Eserleri", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1991

G. Feher, "16. yüzyıla Ait Deri Kaftan", Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1992, Yıl:4 Sayı:13

SAVAT TEKNİĞİ İLE ÜRETİLEN TAKILARIN GELİŞİM SÜRECİ: VAN ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN BİR ARAŞTIRMA

(THE DEVELOPMENT PROCESS OF THE JEWELRY WHICH ARE PRODUCED BY NIELLO APPLICATION: A RESEARCH ON VAN EXAMPLE)

Z. Özge ERBİLEN YALÇIN*

ABSTRACT

It can be argued that the jewelry which can be defined as 'esthetic ornaments produced with different materials and techniques' shows progress in parallel with cultural changes. The continuity of forms and efforts by which people/societies use to express themselves in parallel with socio-economical changes makes the tradition settle. In this context, the topic of the research is focused on the development process and applications of the jewelry produced by "niello", one of our traditional handicrafts which was shown to have an important role in cultural continuity.

The niello technique which is defined as 'the ornament made on silver' in the dictionary by Turkish Language Society is, in other words, based on the application of black-colored mixture which are composed of chemical compounds in certain ratios, on the surface of silver. Since this technique has reached the present day by shaping in Van region, we had to approach it accordingly. It is remarkable that design products produced with niello such as humidor, oilcup, scabbard, vase in addition to jewelry and accessories such as necklace, wristband, hood, belt buckle, bracelet and ring have been passed down between generations as material culture items and preserved for centuries.

With this study, it was aimed to reveal the importance of this technique which was observed to create a production area -sometimes in terms of tradition, sometimes as an area of profession in order to meet the requirements- and to remain its continuity in this way. In the communication of the research topic, the utilization of participant observation data has been an efficient method in addition to literature research.

GİRİŞ

Sosyo-kültürel değişimlere paralel bir gelişme sergilediği izlenen takılar, kültürel devamlılığın sağlanmasında önemli rol üstlenmektedir. Bu bağlamda geleneksel el sanatlarımızdan olan savat tekniği ile üretilen takıların gelişim sürecine ve uygulamalarına odaklanan araştırma konusu Van ili gümüş işlemeciliğinin güncel örnekleri yönünden ele alınmıştır. Çalışmada savat tekniğinin yapım aşamaları, ürünlerin tasarımsal ve teknik özellikleri belirlenmiştir. Savat işlemeciliğinin Van örneği üzerinden incelenmesi yoluyla da bu sanatın geleceğe aktarılmasına katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Savat tekniği; belirli oranlarda kimyasal bileşimlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan siyah renkteki karışımın gümüş yüzeyine uygulanması temeline dayanmakta ve kelimenin kökeni Arapça'dan gelmektedir (Kuşoğlu, 2014:45). Savat kelimesinin Latince'deki karşılığı olan ve nigellus kelimesinden türeyen Niello

*Arş. Gör., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Van.

ise kara, karanlık ve siyah anlamına kullanılmaktadır (Köroğlu, 2004:11). Savat tekniği bugün dünya çapında bilinen ve sıklıkla uygulanan mine sanatının ilk uygulama şekli olarak da düşünülmektedir (Kuşoğlu, 1999:32).

Özellikle İslam maden sanatında altının, ama çoğu zaman gümüşün yüzeyine parlak koyu lacivert ya da siyah renkte süslemeler yapmak için kullanılan savat formülünün; farklı kültürlerde ve farklı dönemlerde çeşitlilik gösterdiği bilinse de savat malzemesinin hazırlanması; gümüş, bakır ve kurşunun birlikte eritilmesi ve ardından kükürt ilave edilmesi şeklinde gerçekleşmektedir (Türe, Savaşçın, 2000:45).

Savat Malzemesinin Hazırlanması

Savat malzemesinin hazırlanması için temizlenen ve gramları ayarlanan metallerin potaya sırasıyla konularak eritilmesi gerekir. İlk olarak gümüşün eritildiği potaya bakır ve kurşun ilave edilerek alaşımın tamamen erimesi sağlanır. Yüzeyde meydana gelen cüruf tabakası temizlendikten sonra ergimiş durumdaki metal alaşım başka bir potadaki eritilmiş kükürte ilave edilir. Ya da karışımın eridiği potanın üzerine karışım gri-siyah olana kadar toz kükürt ilave edilir. Homojen ve ergimiş olarak kalması sağlanan alaşım çelik bir kalıba dökülür ve kendi kendine soğumaya bırakılır (Türe, Savaşçın, 2000:45).

Savatın Metal Yüzeyine Uygulanması / Ekme ve Sürme Savat

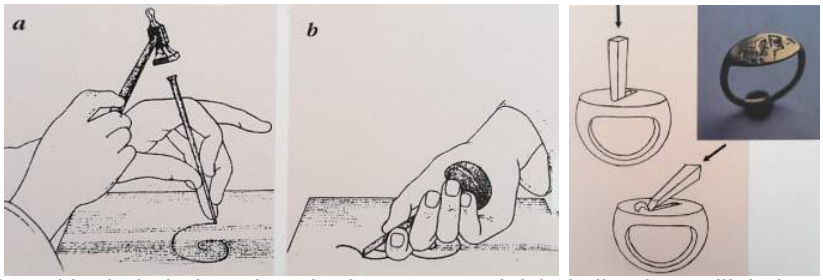
Savat ustası tasarladığı deseni önce kâğıt üzerine çizer, daha sonra çelik kalemlerle ince kanallar açarak deseni metal yüzeyine işler. Bu çalışma tamamlandıktan sonra savat malzemesi kalemle açılan boşluklara doldurulur. Bu işlem iki farklı şekilde gerçekleşebilir. İlk yöntemde boşluklar daha önceden ezilerek toz haline getirilen savat malzemesinin metal yüzeydeki kanallara serpilmesiyle gerçekleştirilir ve bu işleme ekme savat denir. (Kuşoğlu, 1999:39,40) Döküm yapıldıktan sonra sık sık tavlanarak dövülen, soğutulan ve küçük parçalar şeklinde kırılan savat, toz haline getirilir ve yıkanarak yabancı maddelerden temizlenir. Toz savatın gümüş yüzeyine uygulanmasında ise iki farklı yöntem uygulanmaktadır. Birinci yöntemde gümüşün yüzeyinde kalemle açılan yuvalara doğrudan toz savat ekilir ve bu işleme ekme savat denilir. İkinci yöntemde ise toz savat borakslı su ile karıştırılıp çamur kıvamına getirilerek kalemle açılan yuvalara doldurulur ve bu işleme de sürme savat denir (Kuşoğlu, 1999:39,40). Sürme savatın diğer bir şekli ise; çubuk şeklindeki savat malzemesinin ısı yardımıyla gümüş yüzeyinde açılmış kanallara sıvanarak doldurulmasıdır. Her iki yöntemde de gümüşün ısıtılmasıyla savat erir ve kalem işiyle açılan kanalları doldurur. Soğuyan gümüşün yüzeyi önce tesviye edilir, ardından parlatılır, derinde kalan kısımları dolduran savat sayesinde de desen ortaya çıkmış olur (Türe, Savaşçın, 2000:45).



Fotoğraf 1: Çubuk halinde hazırlanmış savat malzemesinin gümüş bilezik yüzeyine uygulanması (sol), Savat sürülen ve soğumaya bırakılan gümüş bilezik (orta), Tesviyesi ve parlatması yapılan savatlı gümüş bilezik (sağ).

Savat çalışması için metal yüzeyini desenlendirme / Kalem İşi

Savat işleminin ilk ve temel aşamasında metal yüzeyini desenlendirmek için kalem işi adı verilen teknik kullanılmaktadır. Kalem işi; uçları sivri, yassı, oval ve benzeri şekillerde keskinleştirilmiş kalemlerle maden üzerine, zeminden yonga çıkartılarak yapılan işlemdir. Bu işlem *"bilek gücü ile kalem sürme"* ve *"çekiçle vurarak kalem sürme"* olarak iki farklı şekilde gerçekleştirilebilir. Bilek gücü ile kalem sürmede kalemin yuvarlak ağaç bir sapı bulunur. El ayasına dayanan sap, kol ve bilek hakimiyeti ile çalışarak zeminde kalem sürülür. Savat işçiliği genellikle bu teknikle gerçekleşir. Çekiçle kaleme vurmak suretiyle zeminde derin kanallar açılarak yapılan işlerde metal daha kalın olarak kullanılmaktadır. Selçukluların sıklıkla kullandığı bu teknik ile sini, tas ve kulplu kaplar yapılmıştır. (Kuşoğlu, 2006:122) Avuç içine uygun olarak tasarlanan ahşap saplı olan çelik kalemler metal zeminde yaratmış olduğu izlere göre Engela, Çapla, Setina ve Dürtme gibi isimler almaktadır. Bu kalemlerle yapılan işlere kalemkârlık, uygulayan kişiye ise kalemkar denilmektedir (Kuşoğlu, 2006:121).



Fotoğraf 2: Çekiç darbeleri yardımıyla desen yapmak için kullanılan çelik kalem ve saplı çelik kalem (sol, orta), Kalem işi tekniği ile desen işleme ve altın mühür yüzük, Helenistik dönem, İstanbul Arkeoloji Müzesi (sağ)

Kalem işinde savatlanacak gümüş eşyanın üzerine işlenecek desen çizildikten sonra, çelik kalemler yardımıyla desen metal yüzeyine aktarılır. Burada iki farklı tavır karşımıza çıkar. Bunlar; *"Kafkas İşi"* olarak bilinen derin kalem ve *"Van İşi"* olarak bilinen ince kalem işçilikleridir. İsimlerinden de anlaşılacağı gibi birer ekol olmuş bu kalem işleri ilk ve en güzel yapıldıkları bölgelerin isimleriyle anılmaktadır (Kuşoğlu, 1994:35).

Kafkas işi olarak bilinen ve Kafkasya'da yoğun olarak uygulanan bu tekniğin en önemli merkezi Dağıstan'dır. Ancak o bölgeden göç eden Müslümanlarla Anadolu'nun da birçok bölgesinde bu teknikle eserler yapıldığı bilinmektedir (Kuşoğlu, 2006:120). Dağıstan işi olarak da isimlendirilen bu teknikle desen kalın bir gümüş plaka üzerine derin bir şekilde oyularak işlenir. Derin olarak oyulan kalem işi savatı dayanıklı kılmasının yanında daha boyutlu gözükeceğinden dolayı hoş ve sade bir görünüm oluşturur. Bu teknikle üretilen kemer tokaları, at koşum takımları, kılıç kabzaları ve silahların gümüş işlemeleri bu tarzdaki savat işleme örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Türe, Savaşçın, 2000:46). Bir ya da bir buçuk milimetre incelikteki gümüş plaka üzerine çalışılan Van kalem işi ise Kafkas kalem işinden çok daha incedir. Bu sebeple yapılan işler daha zarif bir görünüm ortaya koymakta ve karakalem hassasiyetinde çalışmalar yapılmaktadır. Van başta olmak üzere, Bitlis, Erzincan ve Sivas'ta kullanılan bu teknikle tütün tabakası,

sigara ağızlıkları, bilezik ve tepelik gibi takı parçaları süslenmiştir (Kuşoğlu, 1994:35-36). Anadolu'daki savat tekniği çoğunlukla bu yöntemin uygulanması şeklindedir. Osmanlı döneminde Anadolu'daki savat işçiliği kadın feslerinin tepelikleri, sigara tabakaları, bilezik gibi geniş bir eşya grubu üzerinde uygulanmıştır (Türe, Savaşçın, 2000:46).

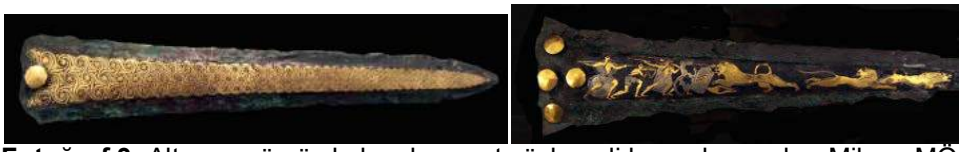
Savat İşinde Kullanılan Gümüş Ayarı ve Tuğra Damgası

Savat işçiliğinin geçmişte de günümüzde de yüksek ayarlı olarak ifade edilen 950 ve üzeri ayardaki gümüş üzerine çalışıldığı görülmektedir. Bunun sebeplerinden ilki; kısa sürede oksitlenmemesi için yüksek ayarlı olarak kullanılan gümüşün açık ve beyaza yakın parlak renginin savatın siyah rengini daha fazla ön plana çıkartıyor olmasıdır. Diğer bir sebebi ise yüksek ayar gümüşün daha yumuşak ve kolay işlenebilir olmasıdır. Tarihsel süreçte savatlı işlerde ayar damgasının aranması tüm bu sebeplerden dolayı bir gelenek, hatta zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır (Kuşoğlu, 1999:40). Özellikle 14. yüzyılda savat işçiliğinin ağırlıklı olarak uygulandığı Van ve Diyarbakır'daki gümüş atölyelerine, dönemin Osmanlı Padişahlarının tuğralarını taşıyan ayar damgalarını kullanma yetkisi sayesinde, gümüş ayarı damga ile garanti altına alınmıştır (Türe, Savaşçın, 2000:44).

İlk Savat İşçiliği Örnekleri / Savatın Kökeni

Savat ile yapılan metal süsleme çalışmalarının en eski örneklerinin Miken Uygarlığı'na (MÖ. 1600-MÖ. 1100) ait mezarlardan çıkartılan kılıç ve kama gibi bazı silahların üzerindeki süsleme unsuru olduğu ifade edilmektedir. Özellikle MÖ. 1550-1500'lere tarihlendiği bilinen bronz kamaların üzerindeki insan ve hayvan figürlerinin, kakma tekniği ile birlikte kullanılan savat tekniği yoluyla gerçekleştirildiği düşünülmektedir (Türe, Savaşçın, 2000:44). Literatüre savatlı süsleme unsuru olarak girmiş olsa da gerçek anlamda savat olup olmadığı tartışma konusu olan bu Miken eserlerinden (Türe, Savaşçın, 2000:44) sonra günümüzdeki şekliyle gümüş, bakır, kurşun ve kükürt karışımından meydana gelen koyu renkteki savat malzemesinin ve işçiliğinin ilk kez Romalılar tarafından kuyumculukta uygulandığı (Köroğlu, 2004:11) ve özellikle Bizans Dönemi'nde yüzük kaşı ve halkalarında savat tekniğinin kullanıldığı görülmektedir (Tait, 2006:206-236). Anadolu'da köklü geçmişi olan bu sanatın en eski merkezi ise Kafkasya ve Dağıstan'dır (Kuşoğlu, 1999:32,33).





Fotoğraf 3: Altın ve gümüş kakmalı, savat süslemeli bronz hançerler, Miken, MÖ 1600'ler, Yunanistan.



Fotoğraf 4: Savat tekniği ile süslenmiş Bizans Dönemi yüzükler, 6. yüzyıl

Hazar Denizi'nin batısına, Dağıstan'a yerleşmiş Türk boylarının çoğunda savat işçiliği babadan kalma bir sanat olarak nesiller boyu devam ettirilmiştir. Buradan Anadolu'ya gelerek Sarıkamış Gazi Köyü'ne ve Yalova'ya yerleşen iki grubun isimsiz ustalarının savat sanatını Van başta olmak üzere Anadolu topraklarında yaşattıkları bilinmektedir (Kuşoğlu, 2014:46). 1877 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında kaybedilen topraklardan göç eden Müslüman nüfusun bir bölümünün de Tokat'ın çeşitli bölgelerine yerleştirildikleri anlaşılmaktadır. Kafkas kökenli halklardan oluşan bu nüfusun, bilgi ve görgülerini bu topraklara taşımasıyla beraber savat tekniği de kök salmaya başlamıştır. (Karlıklı, 2004:69) Anadolu'da özellikle Van, Kars ve Yalova'nın dışında Bitlis ve Erzincan da 19. yüzyılda önemli savat merkezleri olmuş, bu teknik daha sonraları Sivas, Trabzon, Samsun gibi merkezlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı tuğra ve armalarının yanında, cami ve İstanbul manzarası gibi farklı kompozisyonlarla süslenen 19. yüzyıl gümüş sigara tabakaları savat tekniği ile yapılmış özel çalışmaları oluşturmaktadır (Türe, Savaşçın, 2000:44).



Fotoğraf 5: Van işi savatlı tütün ve sigara kutuları (sol), Osmanlı Dönemi savatlı gümüş sigara kutuları, 19. yüzyıl, Van Müzesi Envanteri (orta, sağ)

İslam maden sanatında da sıklıkla kullanılan savat tekniği Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan, Türkmenistan, Afganistan ve İran'ı da içine alan Orta Asya eserlerinde sıklıkla görülmektedir. Bugün sınırlarımızın dışında kalan ve Kafkasya'yı da içine alan eski Türk topraklarından Anadolu'ya uzanan savatlı gümüş işçiliğinin örneklerindeki benzerlikleri görmek mümkündür. Bu kültürlerle tarihsel süreç boyunca etkileşimlerde bulunduğu izlenen Anadolu'daki Doğu illerinde yapılan gümüş işçiliğinde savatın temel olarak var edildiği izlenmektedir.

Orta Asya Türk Sanatının, özellikle Horasan ve İran atölyelerinin özelliği altın takıların savat tekniği kullanılarak bezenmesidir. Batı Irak'ta çıkartılan 11. ve 12. yüzyıla tarihlenen 39 parçalık gümüş takı bulgularında kullanılan kalem işi ve savat teknikleri dönemin stil ve tekniklerinin yanı sıra sosyal yapısı hakkında da önemli ipuçları sunmaktadır. Sonuç olarak bulguların Selçuklu sarayında görevli bir Türk beyine ait olduğu anlaşılmıştır. Sözü edilen bulgular Orta Asya Türk Sanatının karakteristiği olan; zemindeki motiflerin eğri kesim tekniği ile şekillendirilmesi ve uçlara doğru hiç incelmeden devam eden çizgilerden oluşması, desen kontörlerinin kalın savat hatları kullanılarak ya da zemini savatla doldurarak motifleri belirginleştirmek gibi özellikler taşımaktadır (Türe, 1998:74,76). Freer Galeri'deki altın yüzük, dövme tekniği ile içi boş olarak şekillendirilmiştir. Kesik piramit şeklindeki üst yapısının ortasına, altı yüksek ve geniş tırnaklarla tutturulmuş turkuaz kabaşon taş yerleştirilip, gövdenin dört yanındaki kanallara birer inci konulmuştur. Yüzüğün tüm yüzeylerini dolduran kufi yazılarla iyi dilekler sunulmuş ve bitkisel motiflerin zemini savatla doldurularak süsleme ön plana çıkartılmıştır (Atıl: 2000:80).



Fotoğraf 6: Savatlı altın yüzük, turkuaz, inci, 12. yüzyıl, İran, Freer Sanat Galerisi, Washington (sol), Gümüş üzeri altın kaplama savatlı hamaylılar, İran, 11. ve 13. yüzyıl (orta), Gümüş Üzeri Altın Kaplama Kemer Tokaları, Rapouse ve Savat Tekniği, Batı İran, 11. ve 12. yüzyıl (sağ)

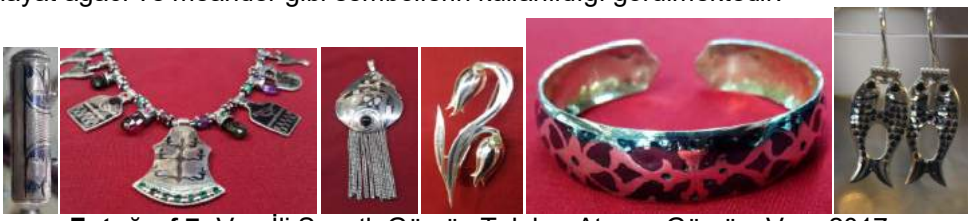
Van İlinde Savatlı Gümüş İşlemeciliği

Anadolu ve Eski Önasya Dünyası'nın en önemli uygarlıklarından birisi olan ve Urartu Uygarlığı'na (M.Ö. 7–9) ev sahipliği yapmış olan Van ve çevresinde maden işlemeciliğinin ve buna bağlı olarak da takı işçiliğinin oldukça ilerlediği görülmektedir. Urartuların maden sanatındaki başarıları, bugüne geliş sürecinde Van takı kültürünün temelini oluşturmaktadır diyebiliriz.

Urartulardan sonra, bölgeye hakim olan diğer devletlerde maden isleme sanatının, Urartular kadar ileri bir noktaya gidemediği izlenmektedir. Van bölgesinin Osmanlı Devleti egemenliği altına girmesinden sonra padişahların bu sanata verdikleri önem sayesinde ise bölgede yaşayan Ermeni ve Kafkas ustalar aracılığıyla savat ve telkâri gibi gümüş işleme sanatının ilerleyip gelişmesine imkan verdiği görülmektedir (Er, 2012:47). Ancak Birinci Dünya Savaşı öncesinde 100'ün üzerinde olduğu bilinen savat işleme atölyelerinin sayısı savaşın karışık ve sıkıntılı yıllarıyla beraber azalarak yok olmuştur. O döneme kadar savat; takılardan silahlara, at koşum takımlarından şerbet taslarına ve tütün kutularına kadar günlük hayatta kullanılan pek çok gümüş malzemenin süsleyici unsuru olarak kullanılmıştır (Türe, 2000:45). Günümüzde ise neredeyse yok olma noktasına gelen savat

işlemeciliği, Van şehir merkezinde belli başlı birkaç köklü atölye tarafından kendi çabalarıyla devam ettirilmeye çalışılmaktadır.

Araştırmada Van ilinin en köklü (1979) ve en büyük temsilcisi konumundaki Atasoy Gümüş atölyesinin usta ve işletmecileriyle yapılan görüşmeler ve gözlemlerin verileri doğrultusunda savat işiyle yapılan ürünler arasında kolye, bilezik, bileklik, kolye ucu, yüzük, hamaylı, küpe ve kol düğmesi gibi takıların yoğun olarak çalışılmasına karşın kemer, tepelik ve diğer ürün gruplarının artık çalışılmadığı görülmüştür. Savatlı takıların tasarım özellikleri incelendiğinde ise Van Kalesi, Akdamar Kilisesi, Van Balığı (İnci Kefali), Van Kedisi, Ters lale (Van Lalesi) gibi bölgeye özgü unsurların ve Urartuların Baş Tanrısı Kral Haldi'nin simgesi Aslan ve Barış Tanrısı Teiseba'nın simgesi olan Boğa gibi motiflerin sıklıkla kullanıldığı izlenmektedir. Daha önce yapılmış ürünlerden esinlenilerek oluşturulan tasarımlarda ayrıca bitkisel ve geometrik motifler, eli belinde, kibele, hayat ağacı ve meander gibi sembollerin kullanıldığı görülmektedir.



Fotoğraf 7: Van İli Savatlı Gümüş Takılar, Atasoy Gümüş, Van, 2017.

SONUÇ

Günümüzde birkaç ilde yaşatılmaya çalışılan savat işçiliğinin en önemli merkezi olarak Van ilinde yapılan savatlı çalışmalar incelendiğinde, nicelik olarak geçmişten çok daha az olduğu, ürün gruplarının ise ticari kaygılarla gerçekleştirildikleri için takı ile sınırlı kaldığı izlenmektedir.

Diğer taraftan Van Belediyesi'nin ve valiliğin savat tekniğinin gelişimini sağlamak ve yapımını devam ettirmek için çeşitli projeler gerçekleştiriyor olması ise oldukça umut vericidir. Proje kapsamında bu sanatı öğrenmek isteyen kişilere egitim verilmesi, ileride atölyelerin çoğalabileceği fikrini güçlendirmekte ve bu sayede de savat işçiliğinin gelecek nesillere aktarılmasının mümkün olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

ATIL, E. (2000) "İslam Mücevherleri", P Sanat Kültür Antika, Çağlar Boyunca Takı ve Mücevher, Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyon ve Danışmanlık A.Ş, Mas Matbaacılık, Sayı:17, İstanbul

ER B. (2012) Van İlinde Üretilen Takıların Bazı Özellikleri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, El Sanatları Ana Bilim Dalı, Ankara

TAIT, H. (2006) 7000 Years of Jewellery, The British Museum Press, London

KARLIKLI, Ş. (2004) Zaman Geçer Altın Kalır, Yaşayan Anadolu Takıları, Atasay Kuyumculuk A.Ş, World Gold Council, İstanbul

KUŞOĞLU, Z. (1994) Dünkü Sanatımız-Kültürümüz, Ötüken Neşriyat A.Ş, Çali Grafik, Polat Ofset, İstanbul

KUŞOĞLU, Z. (1999) M. Zeki Kuşoğlu, Savat / Niello, Skylife, Mart 1999, Doğan Ofset Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş, Yıl:18, Sayı: 168, İstanbul

KUŞOĞLU, Z. (2006) Mehmet Zeki Kuşoğlu, Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü, Ötüken Neşriyat A.Ş, Birlik Ofset, İstanbul
KUŞOĞLU, Z. (2014) Mehmet Zeki Kuşoğlu, Türk Sanatında Gümüş, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü, Doğa Basım İleri Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti, İstanbul
KÖROĞLU, G. (2004) Anadolu Uygarlıklarında Takı, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, Graphis Matbaa, Ege Yayınları, İstanbul
TÜRE, A., SAVAŞÇIN, Y. (2000) Kuyumculuğun Doğuşu, Goldaş Kültür Yayınları 1, Ohan Matbaacılık, İstanbul
TÜRE, A. (1998) Dünya Kuyumculuk Tarihi, İslam Dünyasında Takılar ve Kuyumculuk, Edt: Sibel Sayın Uçar, Ankara Gazi Rotary Kulübü, MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri, Ankara

GÖRSEL KAYNAKÇA

Fotoğraf 1: Kişisel Görüşme, Atasoy Gümüş Atölyesi, Van, 2017
Fotoğraf 2: TÜRE, A., SAVAŞÇIN, Y. (2000), a.g.e
Fotoğraf 3: http://users.stlcc.edu/mfuller/mycenae.html, Erişim Tarihi: 2017
Fotoğraf 4: TAIT, H. (2006), a.g.e
Fotoğraf 5: KUŞOĞLU, Z. (1994), a.g.e, KUŞOĞLU, Z. (2014), a.g.e,
ER B. (2012), a.g.e,
Fotoğraf 6: ATIL, E. (2000), a.g.e, TAIT, H. (2006), a.g.e
Fotoğraf 7: Kişisel Görüşme, Atasoy Gümüş Atölyesi, Van, 2017

11. OTURUM (11. SESSION)-B Salonu (B Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Nurettin HATUNOĞLU
Dr. Maria KULLANDA

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

RELATIONSHIP BETWEEN INTERNATIONAL TRADE AND ECONOMIC GROWTH - TIME SERİES ANALYSIS FOR NIGER (1960-2013)

(ULUSLARARASI TICARET VE EKONOMIK BÜYÜME İLISKISI: NIJER IÇIN GRANGER NEDENSELLIK VE KOENTEGRASYON ANALIZI)

Ahmet AY*
Mahamane Moutari ABDOU BAOUA**

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, 1960 – 2013 dönemi için, Nijer'de dış ticaret ile ekonomik büyüme arasındaki ilişkiyi araştırmaktır. Modelde, Gayri Safi Yurtiçi Hasıla ile ölçülen ekonomik büyüme ve uluslararası ticareti temsil eden ithalat ve ihracat değişkenleri belirlenmiştir. 1960-2013 Yıllık zaman serisi verileri ABD doları cinsinden Dünya Bankası WDI veri tabanından temin edilmiştir. Kurulan ekonometrik modeli sonucu, ilk olarak değişkenlerin durağanlığı belirlenmiş ve daha sonra değişkenler arasındaki uzun ve kısa dönem ilişki, regresyon denklemi sayesinde ortaya çıkarılmıştır. Ampirik sonuçlara göre ihracat ve ithalatın ekonomik büyümeyi pozitif yönde etkilediklerini ve ihracattan ithalata doğru, ithalattan ekonomik büyümeye doğru ve büyümeden ihracata doğru tek yönlü ve pozitif yönde nedensellik ilişkisi söz konusu olduğunu söylememiz mümkündür. Bu sonuçlara göre, ihracattaki bir artış, ithalatı artırarak ekonomik büyümeyi hızlandıracaktır. Nijer'in ihracat teşviklerine odaklı politikalar kullanarak ihracata dayalı büyüme stratejisi benimsemesini öneriyoruz.

Anahtar Kelimeler: Uluslararası Ticaret, Ekonomik Büyüme, İthalat, İhracat, Nijer

JEL classification: F10, F14, O40, C32

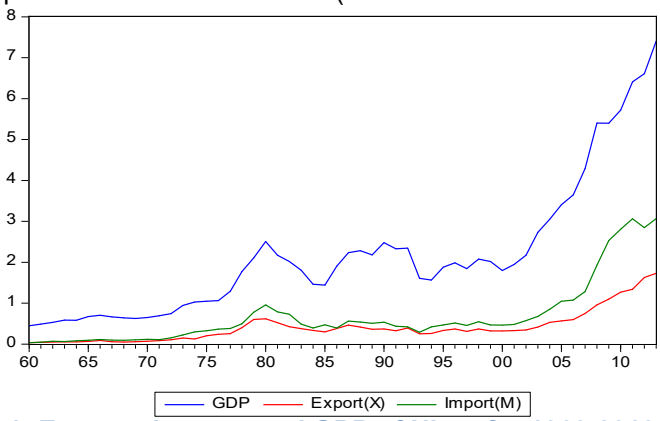
INTRODUCTION

The relation between international trade and growth has been studied widely in the literature. Generally, foreign trade or International trade can be defined as the exchange of goods, capital, and services across international territories. Foreign trade, which represents a significant share of gross domestic product (GDP) in most countries, consists of import and export. According to neo-classical theories, there is a strong relationship between export expansion and economic growth. They argue that export expansion is one of the main determinants of economic growth. Economists have paid particular attention to the relationship between economic growth and international trade. We can give example of studies on the long-run equilibrium relationship between imports and exports mostly conducted by using data from the US economy. These studies have differences of opinion, because the results of these studies were diversely different.

Niger, is a landlocked developing country in Western Africa, and is consistently one of the lowest-ranked in the United Nations' Human Development Index (HDI).

* Prof.Dr. Selçuk Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İktisat Bölümü, Konya,
** Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İktisat Bölümü, Konya.

Niger's foreign trade is characterized by a chronic deficit in its trade balance. The rate of coverage of imports by exports rarely exceeds 50% over the past 50 years of independence. This uncontrolled trade also reflects the primary character of the Nigerien Economy. The opening rate of the economy, measured by the value of trade relative to GDP, came in at 38.9% in 2012 against 42.0% in 2011. Indeed, apart from uranium, exports mainly concern the products of Livestock derivatives and agricultural products. According to the data (**INS**: Institut National des Statistiques - **National Institute of Statistics**), cereals are the second largest import item after fuel. According to the 2013 INS statistic report, today the five (5) principal trade partners of Niger are Nigeria, France, China, Japan, United States, and Burkina Faso. In Graph-1, Niger's exports, import and GDP for the period 1960-2013 is provided in billion US dollar (Institut National de Statistique, 2014).



Graph 1: Exports, Imports and GDP of Niger for 1960-2013 period
Source: World Bank, World Economic Outlook Database

According to Graph-1, the foreign trade and GDP of Niger are growing in the same direction. This paper investigates causal and long run empirical relations between trade and economic growth in Niger, using time-series annual data of 1948-1996 periods.

This paper is structured as follows. In section 2, we discuss the theoretical analysis of international trade and economic growth. In section 3, the literature review about the relationship between trade and economic growth is provided. In section 4, the data, methodology and empirical results are presented. The ADF test results and the estimated VEC model are presented in the same section together with the results of the Granger causality tests. In section 5, a conclusion and a summary of the paper are given.

1. INTERNATIONAL TRADE AND GROWTH: A THEORETICAL ANALYSIS

According to the classical school, foreign trade promotes economic growth in two ways. In one hand, foreign trade could improve the optimal distribution of resources and productivity then consequently it can stimulate the economic growth. On other hand, a given country could gain raw materials and equipment that it could not produce. The exports of surplus theory of Adam Smith, comparative advantage of David Ricardo, the interests of the trade development of John Mueller and “trade is the engine of economic growth” of D. H. Robert Morrison were the

most popular theories of International trade. All these theories interpreted the relationship to some extent but ignored that the international climate is complicated and without rules (Chen, 2009, s. 127).

Many authors found a positive effect of the export to the rest of the economy. The most notable among them are Balassa (1978, 1985), Krueger (1980) and Feder (1983). Jung and Marshall (1985) also suggested that economic growth causes growth of exports. In other hand, some economists have opposed the export-led growth approach. While Prebisch (1962) supported the import substitution approach; Nurkse (1961) advocated the "balanced growth" theory. Prebisch (1962) is diametrically opposite to the export-led growth hypothesis. The import substitution approach determines self-sufficiency of the country, thus absolute trade protection. Then these theories about trade and development have had an unprecedented influence on long-run economic policies adopted by countries. Export-oriented growth and import substitution have separated the developing countries into two distinct groups. While the first group is represented mainly by the Southeast Asian countries; the second one is represented by the Latin American countries (Zestos & Tao, 2002, s. 861).

Actually economists are investigating if a country must be an import or export oriented economy. As results, the theoretical discussion about this subject stated that exports are an important source of income and an engine of economic growth, so a successful export drive stimulates a positive multiplier effect on the economy with important feedback effects. In other hand, Ajmi, Aye, Balcilar, & Gupta (2013) concluded that exports can improve economic growth in GDP by increasing employment and incomes in the export sector as well as technological development in South Africa. According to Lee & Huang (2002) export growth is a key factor in promoting economic growth; because it Export-led growth can create profit, allowing a country to balance their finances, as well as surpass their debts as long as the facilities and materials for the export exist; in this sense export-led growth is important. The other reason of importance of Export oriented growth is that increased export growth may cause a greater productivity, thus creating more exports in an upward spiral cycle (McCombie & Thirlwall, 1994).

Even though there are two competing effects on the demand and supply side, imports can be linked to economic growth. In the side of demand, importation is seen as a leakage and could constrain economic growth. However the import constraints are eased with trade liberalization coupled with efficiency gains on the supply side. The empirical evidence on the imports - economic growth relationship is rather mixed and inconclusive. If increased GDP is always the source of finance for imports then they can constrain and negatively affect the economic growth. Imports growth also causes the import substituting domestic market to shrink, therefore reducing investment and productivity (Lim & Park, 2007).

2. LITERATURE REVIEW

There are several studies that have been carried out to provide clear evidence on the relationship between Trade and economy. Most of study stated that foreign trade is an engine of economic growth and also that the export will increase economic growth. We did not find any study about international trade and economic growth relationship for Niger. However there are some empirical study cases of African countries about exports, imports and economic growth relationship. Our literature review will be grouped into two (2) parts of empirical

studies. The first part is composed by Cross-sectional studies, which determine exports and imports' impact on group of countries. The second part consists of cross-country time series studies, which individually investigate the impact of foreign trade on the economic growth of single country.

Starting by cross-sectional studies, Sharma, Norris, & Cheung (1991) examined the prima-facie causality between exports, factor inputs (capital and labour) and economic growth in five industrialized countries (germany, Itlay, Japan, United Kingdom and United States) for the period 1960-1987. According to the results, Germany and Japan experienced export-led growth. They also found reverse causality between exports and growth in the case of the US and UK. Causality also exists between exports and output in Italy. Using co-integration and error-correction models, Ekanayake (1999) investigated the causal relationship between export growth and economic growth in eight Asian developing countries for 1960-1997 periods. He found that there is bi-directional causality between export growth and economic growth in India, Indonesia, Korea, Pakistan, Philippines, Sri Lanka and Thailand. Results suggest export-led growth in Malaysia and also short-run Granger causality running from economic growth to export growth in all cases except Sri Lanka. However, there is no strong evidence for short-run causality from export growth to economic growth. Dar & Amirkhalkhali (2003) investigated the implications of the degree of openness for total and individual factor productivity growth in 19 OECD countries for the 1971–1999 periods. According to the results, the relative importance of trade openness on economic growth varies significantly across countries and the role of capital and labor accumulation in fostering economic growth varies with the degree of openness, cross-sectionally as well as across time. Li, Chen & San (2010) applied the unit root test, co-integration analysis and error correction model to examine the relationship between foreign trade and economic growth of East China for 1981-2008 period. They found long-term and short-term causality between foreign trade and economic growth, but there is any evidence for long-run stationary causality between import trade and GDP. In the same context, Amadou (2013) investigated the relationship between trade openness and economic growth for the West African Economic and Monetary Union (WAEMU) countries by using Granger causality test. He found that, apart from the Côte d'Ivoire, and at the 10% level, trade openness did not cause economic growth in WAEMU countries. Moreover, he stated that economic growth does not cause trade openness.

In the case of cross-country studies, Ukpolo (1998) used Granger causality test to examine the relationship between exports and economic growth in South Africa for the period of 1964-1993. According to the results, there is reverse causality between the two variables even if the evidence fails to verify the export-led hypothesis. In their study on the impact of changes occurred in Turkey's total exports on economic growth, Ay et al. (2004), found that there's a bidirectional causal relationship between exports and growth in the period of 1980-2002. Daniel (2006) investigated the relationship between exports and economic growth in Togo by using the co-integration and causality tests. The empirical results found that, there is bidirectional causality between export and economic growth. In the same context, Jordaan & Eisa (2009) investigated causality between export and economic growth for Botswana, using quarterly data for the period of 1996-2007. According to the results, there is bi-directional causal relationship between export

and economic growth. They suggest that in order to achieve high economic growth, policies aimed at export expansion should be promoted. However, Eravwoke & Oyovwi (2012) examined growth perspective via trade in Nigeria to access the impact of trade on the Nigerian economy. They suggest that exchange rate is statistically significant in explaining economic growth via trade in Nigerian economy, while total trade is not statistically significant in explaining economic growth in Nigeria. In his study entitled "Exports, Economic Growth And Regional Integration: The relationship between exports and economic growth in Madagascar", Andrıambeloso & Rasolofo (2012) conclude that as a result of Granger causality analysis, there is any causal relationship between export expansion and economic growth, in other words he confirmed that, export expansion didn't affect economic growth. Abu Shihab, Soufan, & Abdul-Khaliq (2014) investigated the causality between economic growth and exports in Jordan using the Granger causality test in the period 2000-2012. They found an unidirectional causality from economic growth to Export.

3. DATA AND METHODOLOGY AND EMPIRICAL RESULTS

This study investigates the relationship between international trade and economic growth of Niger using annual time-series data from 1960 to 2013. The model specifies the endogenous variable as gross domestic product (GDP) as a function of imports (IMP), and exports (EXP) representing the exogenous variables. All data are from World Development Indicators database of World Bank in current US dollar. We didn't use real data because of lake of data and that Niger don't have inflation problem. The variables were transformed to logarithms in order to solve the volatility problem; then they became LGDP for GDP, LX for Exports and LM for Imports.

A time series data is said to be stationary if the mean and variance are constant through time and the value of the covariance between the two time periods depends only on the distance or lag between the two periods and the actual time at which the covariance is computed. Using Non-stationarity of time series data during empirical analysis is seen as a problem. Using non-stationary variables lead to spurious regression results from which, further inference is meaningless (Gujarati, 2003). First of all the stationarity of the variables will be tested. So in this context, we applied the Augmented Dickey Fuller (ADF) to check for the stationarity of the variables under investigation. To do so, we need to determine the appropriate lags length by using Akaike criterion. The ADF test results in levels (intercept) are in Table-1.

Table 1: Augmented Dickey Fuller (ADF) Test Results in Levels

Variables	Appropriate Lags (AIC)	t-ADF Statistic	Critical 1%	Critical 5%	Critical 10%	Conclusion
LGDP	1	-0,513822	-3,562669	-2,918773	-2,597285	Non-stationary
LX	0	-1,094876	-3,560019	-2,91765	-2,596689	Non-stationary
LM	0	-1,381173	-3,560019	-2,91765	-2,596689	Non-stationary

According to Table-1 all variables are non-stationary in levels at 1%, 5% and 10% level of significance. We redid the test by differencing all variables and the results of ADF test after first differencing are in Table-2.

Table 2: Augmented Dickey Fuller (ADF) Test Results after 1st Differencing

Variables	Appropriate Lags (AIC)	t-ADF Statistic	Critical 1%	Critical 5%	Critical 10%	Conclusion
LGDP	0	-5,094733	-3,562669	-2,918778	-2,597285	Stationary
LX	0	-6,256315	-3,562669	-2,918778	-2,597285	Stationary
LM	0	-6,088917	-3,562669	-2,918778	-2,597285	Stationary

According to Table-2, all variables are stationary in levels at 1%, 5% and 10% level of significance.

To investigate long run and short run relationship between exports, imports and GDP, we applied the co-integration test. In this context, the Engle-Granger procedure was used with an OLS regression run on the non-stationary series. The long and short-term regression equations showing the relationship between GDP and other variables are given respectively in Table-3 and Table-4.

Table 3: Long run regression Model (Model 1)

Variable	Coefficient	Prob.
LX	0,34	0,0084
LM	0,35	0,0040
C	7,8	0,0000
$LGDP_t = 7,8 + 0,34LX_t + 0,35LM_t$		**(Model 1)**
R^2 = 0,96	**Prob (F-statistic) = 0**	**Mean dependent var = 21,24**

According to Model 1, all the variables affecting economic growth in long run are statistically significant at 5% level. Residuals were saved and an ADF test was performed on the residuals which were found to be stationary at first differencing. In order to do an appropriate co-integration test, we took the first difference of residuals (ECM). The error correction model (Model 2) is presented in Table-4.

Table 4: Error Correction Model (Model 2)

Variable	Coefficient	Prob.
DLX	0,36	0,0000
DLM	0,166	0,0312
ECM(-1)	-0,167	0,02104
C	0,012	0,3550
	$\Delta LY_t = 0,012 + 0,36\Delta LX_t + 0,166\Delta LM_t - 0,167e_{t-1}$	
	(Model 2)	
R^2 = 0,57	**Prob (F-statistic) = 0**	**Mean dependent var = 0,0524**

The empirical results (Table-4) show the existence of short-run and long-run relationships between Exports, Imports and GDP in Niger. This also implies short-run and long-run relationships between trade and economic growth in the country. In Model-2, we can see that the imports and exports positively affect the economic growth at 5% significance level. The estimate coefficient of the error correction term (-0.167) is statistically significant at 5% level with appropriate (i.e., negative) signs. That means that external shocks and economic growths' imbalances will cease to exist within almost 6 years and that there's long run relationship between the variables.

In order to determine the presence of the relationship among variables and its direction, Granger causality test was applied. Before the Granger causality test, it is necessary to determine the lag of the autoregression model. According to the Akaike information criterion, the appropriate lag was obtained as (1) and causality

test was performed regarding lag (1). Granger causality test results are giving in Table-5.

Table 5: Granger Causality Test results

Null Hypothesis:	Obs	F-Statistic	Prob.
DX does not Granger Cause DGDP	52	0.14132	0.7086
DGDP does not Granger Cause DX		3.50443	0.0672
DM does not Granger Cause DGDP	52	4.34366	0.0424
DGDP does not Granger Cause DM		2.21346	0.1432
DM does not Granger Cause DX	52	2.72829	0.1050
DX does not Granger Cause DM		3.14834	0.0822

According to Table-5, there is unidirectional causality relationship from GDP to export at 10% level of significance. In the same time there's unidirectional causality relation from exports to imports at 10% level of significance. However, at 5% level of significance, there is unidirectional causality relation from imports to GDP. In general we can say that importations cause economic growth and that Niger exports because it growing economically. In other hand we can conclude that Niger's importations are caused by its exportations. That mean that more Niger export more it supply products from outside.

CONCLUSION

The aim of this is to establish if there exists a co-integrating and causality relationship between GDP, as the endogenous variable, and trade variables (imports and exports) as exogenous variables. The results indicated that co-integration exists, showing that there is a long run relationship between GDP and its regressors (imports and exports). The results also demonstrated that the imports and exports positively affect the economic growth. While imports cause economic growth of Niger, exportations are caused by economic growth in this country. But there's unidirectional causality relation from exports to imports. Therefore we can conclude that trade contributes positively to the economic growth of Niger even if this economic growth is caused by the importations of goods and services. According to these results, an increase in exports will increase the imports that will accelerate economic growth. We suggest that Niger adopt the export-led growth strategy. Niger must increase its production in order to increase its exportation level. Niger can expand its limited domestic market by exporting products to the international markets. So Niger can effectively use policies focusing on export promotion to build export capacity in order to increase economic growth.

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

DESIGNING EDUCATION IN THE TURKIC COUNTRIES OF THE UIC

Rana ABDULLAYEVA*

Designing education is not only an integral part of the general system of education in higher school, but also an inalienable element of the development of design itself. The problem common for Kazakhstan, Uzbekistan, Kyrgyzstan and Azerbaijan is the absence of designing education till the second half of the XX century unlike European countries and USA. The first department of design was opened in Azerbaijan in 1976, in Kazakhstan – in 1992, in Uzbekistan – in 1997, in Kyrgyzstan – in 1998. In Turkmenistan the education in the sphere of art and architecture is concentrated in the Academy of Arts.

The directions of design education in Azerbaijan and Kazakhstan are more than similar. It is explained by the engine of economy of our countries – oil and gas extractive field, the rise of income of which in the period of sovereignty has brought to building boom. As distinct from these countries the tendency of designing education in Uzbekistan and Kyrgyzstan has its specific peculiarities. In Uzbekistan the priority is given to traditional crafts, design of interior, dress, furniture, architectural design. In Kyrgyzstan designing education is presented by artistic design of the environment.

The development of design and designing education with necessity should be orientated by ethno cultural identification of the nation provided smooth entry of all national institutes into the world cultural and information space. So, it is possible to tell that in modern conditions of the world market the most important problem of Azerbaijan design is creation of the trade-mark “Made in Azerbaijan”. It should be supposed that such problems stand before designing schools of all Turkic countries.

* Prof. Dr., Institute of Architecture and Art of ANAS, Azerbaijan.

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

ETİBANK'IN MADENCİLİK FAALİYETLERİNİN BAYINDIRLIK, ULAŞIM VE EĞİTİM HİZMETLERİNE KATKILARI[1]

(CONTRIBUTION OF ETİBANK'S MINING ACTIVITIES TO PUBLIC WORKS, TRANSPORTATION AND EDUCATION SERVICES)

Rahmi DOĞANAY[*]
Özkan DEMİR[**]

ABSTRACT

Etibank, founded in 1935 in accordance with the law number 2805, has been authorized to excavate and manage underground sources on behalf of the Turkish government. Etibank, which founded mining operations in many cities in Turkey, did not only excavate mines but also contributed to the prosperity and education of these cities. Based on the living conditions of the cities, various services such as public housings, guest houses, movie theaters, clubs, bridges, railways, roads and schools were provided by Etibank. By this way, the settlements close to the factories have been developed in time enabling the local people take advantage of modern life.

In addition to prosperity of the region, Etibank opened new schools. These schools served two purposes. First, it aimed to educate the local people, and second, open vocational training classes to teach skills to the local people. In order to provide education to the children of their employees and local people, schools were opened within the managements of Eregli Coal Factory, Western Lignite Factory and Ergani Copper Factory. As a result of this, the institution contributed to the improvement of literacy rate and occupational experience. Then the schools were transferred to the Ministry of Education.

In this study, mining managements' contributions to the prosperity, transportation, and education in the regions which they were established were examined in detail.

Key words, Etibank, mining, factory, transportation, railway, education, public works…

GİRİŞ

Madenler, günlük hayatın temelini oluşturan sanayi, endüstri ve ticari alanda ayrıca genel olarak da ekonomi dünyasında önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanında toplumların refah ve gelişmişlik düzeyleriyle madencilik faaliyetleri arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Devletler maden ocaklarını sadece işletmekle kalmamış, maden işletmelerinin bulunduğu bölgelerin bayındır hale gelmesine de katkılar sağlamıştır. Türkiye'de 1935'te kurulan Etibank, maden çıkarımıyla görevlendirildiği halde sosyal, kültürel ve bayındırlık alanlarında

[1] Bu çalışma, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı'nda tamamlanan *"Cumhuriyet Dönemi Madencilik Politikaları ve Etibank'ın Rolü"* adlı Doktora Tezi'nden üretilmiştir.

[*] Prof. Dr., Fırat Ünv. İnsani ve Sosyal Bil. Fak. Tarih Böl., Elazığ.
[**] Okt. Dr. Selçuk Üniversitesi Silifke-Taşucu MYO, Mersin.

hizmetlerde bulunarak Türkiye'nin önemli kuruluşlarından biri olarak faaliyet göstermiştir.

Karayolu ve demiryolu yapımı, liman inşaatı ve köprü inşaatı gibi çalışmalar devletlerin bayındırlık hizmetleri arasında sayılır[2]. Milli Mücadele başarıya ulaştıktan sonra ülkenin geri kalmışlığını yenmek ve savaş sırasında tahrip olan ülkeyi yeniden imar hale getirmek için İzmir İktisat Kongresi'nde çeşitli kararlar alınmıştır[3]. Mustafa Kemal Paşa, kongrenin açılış konuşmasında imar çalışmaları hakkında fikirlerini dile getirerek şunları ifade etmiştir: *"…Ülkemizi bundan başka demiryollarıyla ve üzerinde otomobiller çalışır şoselerle şebeke haline getirmek mecburiyetindeyiz. Çünkü batının ve dünyanın vasıtaları bunlar olduğu müddetçe, bunlara karşı eşek ve kağnılarla doğal yollar üzerinde mücadeleye girmeye imkan yoktur."*[4]. Bu fikirler doğrultusunda Cumhuriyet döneminin başında ulaşım politikasının esasını demiryollarının kamulaştırılması ve yenilerinin yapılması oluşturmuştur. Çıkarılan yasalarla demiryollarının satın alınması ve yenilerinin yapılması konusunda hükümete yetki verilmiştir[5].

1. Etibank'ın Kuruluşu ve Madencilik Alanındaki Çalışmaları

MTA Enstitüsü ve Etibank'ın kuruluş kanunları birbirini takip eden numaralarla çıkmıştır. Etibank, madenlerin işletilmesi yanında elektrik santralleri kurup işletmek, dağıtımını yapmak, petrol arayıp işletmek ve bankacılık yapmakla görevlendirilmiştir. 14 Haziran 1935'te 2805 sayılı kanunla 20 milyon Türk lirası sermayeyle Etibank kurulmuştur. Kanunla Etibank'ın görevleri ayrıntılı olarak ifade edilmiştir[6]. Etibank, MTA'nın sondaj çalışmalarıyla tespit ettiği madenleri çıkarıp devlet adına işletmekle, sorumlu tutulmuştur.

Etibank'ın ilk dönemlerde üzerinde durduğu başlıca madenler, bakır, kömür, krom, demir, kükürt ve linyit olmuştur. Kuruluşundan sonra Etibank, bakır üretimine başlamış ve krom ihraç ederek Karabük demir-çelik tesislerinin finansmanına katkı sağlamıştır. Bu dönemde banka tarafından Kuvarshan, Ergani Bakır, Şark Kromları, Divriği Demir İşletmeleri'nin üretime geçirilmesi, Keçiborlu Kükürt İşletmesi'nin yenilenmesi, Ereğli kömür havzasının millileştirilmesi sağlanmıştır.

Atatürk tarafından, Türkiye'de maden sanayinin gelişmesi için 1937 yılında önerilen üç senelik maden programının tatbiki için görevlendirilen Etibank; Ergani Bakır, Divriği Demir, Şark Kromları ve Garp Linyitleri işletmelerini yeniden kurmuş ve işletmeye açmıştır. Hükümet tarafından satın alınan maden işletmeleri Etibank'a devredilerek bu işletmelerin üretimi arttırılmıştır. Senelik kömür üretimi Etibank'ın çalışmaları sonucunda 2,3 milyon tondan 3,7 milyon tona, bakır üretimi 400 tondan 11 bin tona, linyit üretimi 110 bin tondan 800 bin tona ulaşmıştır.

Etibank'ın maden sanayine girmesiyle maden üretimindeki rakamlara bakıldığında, bankanın bu konuda büyük bir paya sahip olduğu anlaşılır. Etibank, maden kömürü üretiminde 1938 yılında % 20 olan payını 1941 yılında % 100'e, linyit kömürü üretiminde 1939 yılında % 69 olan payını 1945 yılında % 81'e, krom

---

[2] Metin Kıratlı; "İdarenin Bayındırlık Hizmetleri", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, C. 27, S. 4, Ankara, 1972, s. 53.
[3] İsmail Yıldırım; "Atatürk Dönemi Demiryolu Politikasına Bir Bakış", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,* C. XII, S. 35, Ankara, Temmuz 1996, s. 387.
[4] Afet İnan; *İzmir İktisat Kongresi (17 Şubat-4 Mart 1923)*, Ankara, 1982, s. 67.
[5] Yahya Kepenek-Nurhan Yentürk; *Türkiye Ekonomisi*, İstanbul, 1994, s. 39.
[6] *TBMM Zabıt Ceridesi Etibank Kanunu*, Devre V, İçtima Senesi F, C. 4, s. 208.

üretiminde 1938 yılındaki % 24'lük payını 1945'te % 57'ye, kükürt üretimindeki payını % 42'den 1945'te % 100'e ve demir üretimindeki payını da 1939'da % 100'e çıkarmıştır.

Maden çıkarma ve işlemenin yanında Etibank'ın sosyal çalışmaları da olmuştur. Etibank, üretimde önemli bir unsur olan insana, layık olduğu değeri vermek amacıyla iyi ücret alan, iyi bakılan, iyi şartlar altında ikamet eden, sağlıklı ve memnun işçilerin verimlerini yüksek tutmak için politikalar belirlemiştir. Ülke sanayisinin gelişimi kadar, işçinin bulunduğu olumsuz koşulları gidermek, bankanın temel amaçlarından olmuştur[7].

Yedirme, giydirme, barındırma, eğitim, sosyal sigorta yoluyla tedavi, ölüm yardımı gibi hizmetler işçilere sunulan bazı hizmetler olmuştur. Ayrıca çevre köylerden çalışmaya gelen işçilere, gelip gitmeleri için ücretsiz araçlar tahsis edilmiştir. İşçilere işletme fırınlarından her gün ekmek verilmiş ve nakit yardımında bulunulmuştur. Kışlık ve yazlık elbise kumaş bedeli, iş elbisesi, terzi dikiş ücreti, ayakkabı, çizme ve iş çizmesi, bekçiler için gömlek, kravat, şapka, palto gibi giyim yardımı da işçilere sosyal yardım olarak sunulmuştur[8].

Etibank'ın maden işletmeleri bünyesinde spor faaliyetlerine de önem verilmiştir. Ereğli Kömür İşletmesi'nde, Garp Linyitleri İşletmesi'nde ve Ergani Bakır İşletmesi'nde spor kulüpleri kurulmuştur. İşçi ve personelin tatil günlerini faydalı şekilde geçirebilmeleri ve dinlenmeleri için dinlenme kampları, güreş, futbol ve tenis bölümlerinin yer aldığı tesisler inşa edilmiştir.

2. Etibank Maden İşletmeleri'nin Bayındırlık ve Ulaşım Hizmetlerine Etkileri

Etibank'a bağlı maden işletmeleri sayesinde fabrikaların bulunduğu yerleşim yerlerinde yeni binalar, hastaneler, okullar inşa edilmiştir. Ergani Bakır İşletmesi Müessesesi'nin belediye sınırları içerisinde 211 adet lojman yapılmıştır. Bu lojmanlardan 134'ü kaloriferli, 77'si ise sobalı şekilde kullanılmıştır[9]. Ergani Bakır İşletmesi'nin inşaat çalışmaları devam ederken fabrikanın ilçeye olan katkıları dönemin gazetelerine haber olmuştur. *"Ergani yepyeni bir şehir oldu"* başlıklı habere göre, ilçede üç sene önce yatacak bir yer yokken, kasabada on beş odalı bir otel ve altında on dükkân yaptırılmıştır. Maden işletmesinin bulunduğu yere çıkan caddeler tamir edilmek suretiyle güzel bir cadde haline getirilmiştir. Haberde ilçe çarşısından diğer yerlere tekerlekli vasıta ile gidilemezken ilçenin en yüksek yerinde olan Hükümet Konağı'na bile artık otomobilin çıkabildiği ifade edilmiştir. Ayrıca mahalle ortasından geçen ve içine lağım sularının aktığı derenin üstünün örtüldüğü bu sayede sıtma hastalığının artık yaşanmadığı haberde yer almıştır[10].

Etibank'ın Şark Kromları İşletmesi'nde diğer kurumlara kıyasla sosyal koşullara daha fazla önem verdiği görülmektedir. Memurların ihtiyacını karşılayacak oranda ev sağlanırken, işçiler için barınacak yerler ayarlanmıştır. İşletmede yemekhane, yatakhane, hamam ve kantin gibi kurumların yanı sıra, kasabada bir hastane ve ilkokul inşa edilmiş, halkın elektrik ve su sıkıntısı

---

[7] Hamide Topçuoğlu; "Etibank ve Sosyal Politikası", *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, C. 13, S. 1-2, Ankara, 1956, s. 288.
[8] "Keçiborlu Kükürtleri İşletmesi Müessesesi", *Etibank Dergisi,* S. 2, Ankara, 1967, s. 15.
[9] *Maden 1986 İlçe Yıllığı*, İstanbul, 1986, s. 98.
[10] *Akşam*, "Ergani mektupları, Ergani yepyeni bir şehir oldu", 19 Teşrin-i Sani 1934, s. 4.

giderilmiştir. Hastanede civar köylerden gelenlere de hizmet verildiği için işletmenin sadece çalışanlarına değil yöre halkına da fayda sağladığı görülmektedir[11]. Etibank çalıştırdığı teknik ve idari personel ve işçinin konut ihtiyacını karşılamak için Guleman'da, 165 adet lojman, 42 yataklı misafirhane, 300 kişilik sinema salonu, 500 yataklı işçi pansiyonu, memur ve işçi lokalleri gibi tesisler yapmıştır.

Zonguldak Ereğli kömür havzasında işçilere yatakhaneler, hamam, yemekhaneler, mühendis ve memur lojmanları, sürekli işçiler için apartman daireleri, dinlenme tesisleri, ilkokullar, kantinler, ocaklarda çalışan hükümlülere ceza evleri yapılmış ve hizmete sokulmuştur. Yalnızca Zonguldak'taki sosyal tesisler için harcanan para 7 milyon lira civarında olmuştur[12].

Cumhuriyet Hükümetleri'nin demiryolu politikasıyla doğal kaynaklara ulaşmak, orman ve madenlerden yararlanmak hedeflenmiştir. Bakıra ulaşmak için Ergani'ye kadar yapılan demiryolu bakır hattı, kömüre ulaşmak için Ereğli kömür havzasına giden demiryolu kömür hattı, demire ulaşmak için Sivas Çetinkaya'ya giden demiryolu hattı demir hattı olarak adlandırılmıştır. Böylece kömüre ulaşılarak sanayi için gerekli enerji kaynağı yaratılması, bakır ve demir ulaşılarak ise sanayi için hammadde temini öngörülmüştür[13].

Fevzipaşa-Malatya Demiryolu hattının Diyarbakır'a kadar uzatılması gündeme gelince Ergani Bakır İşletmesi'nin bulunduğu Elazığ'ın Maden ilçesinde heyecan yaratmıştır. Çalışmaların ardından 5 Ağustos 1935 tarihinde 421 kilometrelik Fevzipaşa-Ergani Hattı'nın açılışı yapılmıştır[14]. 7 Ağustos 1935 tarihli Ulus Gazetesi, ilk sayfasında *"İlk Trenimiz Bakıra Kavuştu"* başlıklı haberle demiryolunun Maden'e ulaştığının bilgisini vermiştir. Haberde, trenin Bakır Madeni'ne ulaşmasından duyulan sevinç ve heyecan dile getirilmiştir[15].

Ulus Gazetesi'nin bir başka haberinde Karabük'ten geçen demiryolu hattının önemiyle ilgili yazı yayımlanmıştır. Karabük'te kurulacak olan demir-çelik fabrikasından dolayı, kömür hattı olarak bilinen Irmak-Filyos demiryolu hattının bundan böyle kömür ve demir hattı olduğu ifade edilmiştir[16].

Kütahya Tunçbilek bölgesini Tavşanlı tren istasyonuna bağlamak için 15 km'lik bir demiryolu yapılarak, bağlantı yolları için şose yollar inşa edilmiştir. Bu çalışmalar için Etibank'ın 1945'e kadar yaptığı yatırımların toplam tutarı 12 milyon Türk Lirası'nı bulmuştur[17].

Elazığ'ın Maden ilçesinde Ergani Bakır İşletmesi'nin inşaat çalışmaları devam ederken aynı bölge civarında Guleman Krom İşletmesi'nin (Alacakaya) inşaat çalışmaları da sürdürülmüştür. Zaman zaman mevsimin olumsuz şartları, kamyonlarla yapılan bu nakil işlemini olumsuz etkilemiştir. Bunu göz önünde bulunduran krom şirketi ve bağlı bulunduğu Etibank, bir hava hattının inşasına başlamıştır. Dokuz ay içinde inşası hızla tamamlanan hat, 3 Temmuz 1937 günü

---

[11] Serkan Tuna; *Türkiye'de Devlet İşletmeleri (1930-1940),* İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2002, s. 334.
[12] Burhan Ulutan; *Etibank 1935-1985,* Ankara, 1987, s. 129.
[13] Nuray Özdemir; *Cumhuriyet Dönemi Karayolu Politikası (1923-1960),* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2006, s. 31.
[14] Yavuz Haykır; "Demiryolu'nun Elazığ'a Gelişi", *Tarih Okulu Dergisi*, S. XXVII, İzmir, 2016, s. 261.
[15] *Ulus*, "İlk Trenimiz Bakıra Kavuştu", 7 Ağustos 1935, s. 1.
[16] *Ulus,* "Demir ve Kömür Hattı", 14 Son Teşrin 1935, s. 1.
[17] B. Ulutan; *Etibank…*, s. 130.

çalışır duruma getirilmiştir. Ayrıca Guleman-Maden arasında 28 km olmak üzere şose yol inşa edilerek ulaşımın daha kolay yapılması için imkân sağlanmıştır. 1935 yılında demiryolu ağının da ilçeye geldiği göz önünde bulundurulursa Maden ilçesi, bu sayede ulaşım anlamında hem bakır hem de krom madeninin nakil merkezi olmuştur[18].

3. Etibank Maden İşletmeleri'nin Eğitim Hizmetleri Katkıları

Etibank, kendi personelinin çocuklarını eğitmek amacıyla, işletmeler civarında okullar açmıştır. Bu okullar sadece işçilerin çocuklarına değil bölge halkının da hizmetine sunulmuştur. Zonguldak maden kömürü havzasında açılan yedi okulun öğretmen ve bina masrafları dahil olmak üzere tüm harcamaları Ereğli Kömür İşletmesi Müessesesi tarafından ödenmiştir. Diğer işletmelerin bölgelerinde açılan okullar ise bina mülkiyeti işletmeye ait olmak üzere Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak eğitim vermişlerdir[19]. Divriği'de yaptırılan yatılı ilkokula civar köylerden gelen öğrencilerin ihtiyaçları müessese tarafından ücretsiz karşılanmıştır.

Ergani Bakır İşletmesi bölgesinde bir ilkokul hizmete (Atatürk İlkokulu) sokularak halkın faydalanması sağlanmıştır. Soma'da 1940 yılında bir okul kurulmuş ve her linyit ocağında bir dershane açılarak okuma-yazma kursları düzenlenmiştir. Ayrıca işçilerin teknik olarak yetiştirilmesi ve kalifiye eleman olabilmeleri için müesseselere zorunlu kurs açma ve uygulama yükümlülüğü getirilmiştir

İşletmeler bünyesinde genç işçilerin mesleki bilgilerini artırmak, bunlardan ileride daha iyi ve yüksek verim elde edebilmek için teknik kurslar açılmıştır. 18 yaşına kadar bütün genç işçiler bu kurslara devam için yükümlü tutulmuş, daha büyük yaştaki her sınıf işçinin de kurslardan istifade etmesi sağlanmıştır. Kursların birinci kısmında hiç okuma yazma bilmeyenlere okuma yazma öğretilmiş, ikinci kısmında ise kendilerine genel ve teknik bilgiler verilmiştir. Bu kurslarda başarılı olan genç elemanlar işletmenin çırak atölyesine verilerek burada kalifiye işçi haline getirilmişlerdir[20].

SONUÇ

Sonuç olarak Etibank'ın bünyesindeki işletmeler, faaliyet gösterdiği bölgelerde sadece maden üretimi yapmakla kalmamıştır. Bölgenin sosyal, bayındırlık ve eğitim anlamında gelişmesine de katkı sağlamıştır. İşçi sayılarının işletmeler bünyesinde zamanla artması bölge nüfusunun yükselmesine, nüfus artışı ise bu bölgelerin sosyal-kültürel anlamda canlanmasına temel oluşturmuştur. Etibank sayesinde kentleşme, eğitim, kültür, spor, sağlık, ulaşım, ticaret alanlarında kısaca modern hayatın her alanında büyük değişim ve gelişmeler yaşanmıştır.

KAYNAKLAR

"Ergani Bakır İşletmesi", *İktisat ve Ticaret Ansiklopedisi,* C. IV, İstanbul, 1949, s. 196.

[18] Mehmet Çevik-Özkan Demir; "Etibank Ergani Bakır İşletmesi'nin Kuruluşu ve Elazığ'ın Maden İlçesine Getirdikleri", *Turkish Studies,* C. 9, S. 7, Ankara, 2014, s. 35.
[19] H. Topçuoğlu; "Etibank ve Sosyal Politikası…", s. 317.
[20] "Ergani Bakır İşletmesi", *İktisat ve Ticaret Ansiklopedisi,* C. IV, İstanbul, 1949, s. 196.

"Keçiborlu Kükürtleri İşletmesi Müessesesi", *Etibank Dergisi,* S. 2, Ankara, 1967, s. 3-18.
Akşam, "Ergani mektupları, Ergani yepyeni bir şehir oldu", 19 Teşrin-i Sani 1934, s. 4.
Çevik, Mehmet-Özkan Demir; "Etibank Ergani Bakır İşletmesi'nin Kuruluşu ve Elazığ'ın Maden İlçesine Getirdikleri", *Turkish Studies,* C. 9, S. 7, Ankara, 2014, s. 27-39.
Haykır, Yavuz; "Demiryolu'nun Elazığ'a Gelişi", *Tarih Okulu Dergisi*, S. XXVII, İzmir, 2016, s. 241-307.
İnan, Afet; *İzmir İktisat Kongresi (17 Şubat-4 Mart 1923)*, Ankara, 1982.
Kepenek, Yahya-Nurhan Yentürk; *Türkiye Ekonomisi*, İstanbul, 1994.
Kıratlı, Metin; "İdarenin Bayındırlık Hizmetleri", *Ankara Ünv. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, C. 27, S. 4, Ankara, 1972, s. 53-81.
Maden 1986 İlçe Yıllığı, İstanbul, 1986.
Özdemir, Nuray; *Cumhuriyet Dönemi Karayolu Politikası (1923-1960),* Ankara Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2006.
TBMM Zabıt Ceridesi Etibank Kanunu, Devre V, İçtima Senesi F, C. 4.
Topçuoğlu, Hamide; "Etibank ve Sosyal Politikası", *Ankara Ünv. Hukuk Fakültesi Dergisi*, C. 13, S. 1-2, Ankara, 1956, s. 287-328.
Tuna, Serkan; *Türkiye'de Devlet İşletmeleri (1930-1940),* İstanbul Ünv. Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2002.
Ulus, "İlk Trenimiz Bakıra Kavuştu", 7 Ağustos 1935, s. 1.
Ulus, "Kömür ve Demir Hattı", 14 Son Teşrin 1935, s. 1.
Ulutan, Burhan; *Etibank 1935-1985,* Ankara, 1987.
Yıldırım, İsmail; "Atatürk Dönemi Demiryolu Politikasına Bir Bakış", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,* C. XII, S. 35, Ankara, Temmuz 1996, s. 387-396.

TÜRKİYE'DE ZORUNLU EĞİTİM VE DİĞER ÜLKELERLE KARŞILAŞTIRILMASI

(COMPULSORY EDUCATION IN TURKEY AND COMPARING THE OTHER COUNTRIES)

Murat ÇALIŞOĞLU*
İbrahim KAPLAN

Tarihsel süreç içerisinde ülkemizdeki zorunlu eğitim sistemini incelediğimiz zaman, uygulamanın 19.yy'da II. Mahmud zamanında başladığını görebilmekteyiz. Bu dönemde ilkokul eğitimi zorunlu hale getirilmiştir. Daha sonraki dönemlerde bu uygulama, süreç içerisinde bazı değişikliklere uğrayarak cumhuriyete kadar devam etmiştir. Cumhuriyet ile beraber zorunlu eğitim uygulamasına devam edilmiş olup, zorunlu eğitim süresi ilk başta beş yıl olarak belirlenmiştir. 1997 yılında yapılan düzenleme ile bu süre sekiz yıla çıkartılmıştır. 2012 yılında çıkarılan kanun ile de Türkiye'de ki zorunlu eğitim süresi 4+4+4 sistemiyle on iki yıl olarak belirlenmiştir.

Yapılan bu çalışmanın amacı, Türkiye'de ki zorunlu eğitim süresinin dünyadaki bazı ülkelerle karşılaştırılmasıdır. Çalışma nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi metoduna göre yürütülmüştür. Verilerin analizinde içerik analizi kullanılmıştır. Çalışma sonucunda, Türkiye'de ki zorunlu eğitim süresinin dünyadaki örneklerle uyumlu olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye, Zorunlu eğitim, Dünya.

When we examine the compulsory education system in our country during the historical process, we can see that the practice started in the 19th century at the time of II. Mahmud. In this period, primary school education was made compulsory. In later periods, this practice went through some changes in the process and continued until the republic. Compulsory education continued with the Republic, and the duration of compulsory education was initially set at five years.With the regulation made in 1997, this period was extended by eight years. With the law enacted in 2012, the compulsory education period in Turkey has been determined to be twelve years with 4 + 4 + 4 system.

The aim of this study is to compare the duration of compulsory education in Turkey with some countries in the world. The study was conducted according to the document analysis method of qualitative research methods. Content analysis was used in the analysis of the data. As a result of the study, it was determined that the duration of compulsory education in Turkey is compatible with the examples in the world.

Key Words: Turkey, Compulsory education, World.

* Yrd. Doç. Dr. Ağrı İ. Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Ağrı.

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

ON THE INFLUENCE OF TURKISH NAUTICAL TERMINOLOGY IN THE ALBANIAN CULTURE

Ardian MUHAJ*

The Albanians are a Mediterranean people, not simply because Albania enjoys a key strategic geographical position in the central Mediterranean bordering two of the most important seas of this great sea, the Adriatic and the Ionian seas, but also because of their history. It is worth noting that the interaction of the Albanians with the Mediterranean Sea and the Mediterranean world is documented on a scale that it is comparable to other peoples that have shared the history of this Great Sea.

The inclusion of Albanian lands in the Ottoman state and the gradual islamization of the Albanians brought the inevitable result of their involvement in political and cultural life of this empire. The interaction of the Albanians with the Mediterranean reached its zenith during the Ottoman period, when the Adriatic was transformed from a Venetian "Lake", into a sea contested between different factors, such as Spaniards, Ottomans, Dalmatians, apart from the Venetians, its old masters.[21]

On the other hand, the sea and the maritime history have attracted very little the attention from the Albanian historiography. Is this lack of interest for the maritime history in Albania linked to this disinterest for the achievements of the Ottoman rule? Ragusa, also for example, reached until the seventeenth century, its golden age, being transformed into one of the richest cities of the developed countries of the Mediterranean.

It is not by accident that the role of the Albanians in the maritime history of the Mediterranean and beyond increased from the very start of the 16th century. This was due to the fact that the influence of Venice in the Adriatic and the Ionian Seas decreased, bringing to an end Venetian hegemony in these seas. The geography of the presence of Albanian seamen stretched in these two centuries from the Canary Islands in the Atlantic to the Western Mediterranean and the Red Sea, and even to the Indian Ocean and the Bay of Bengal.

Although Albania enjoys a key strategic position in the central Mediterranean, bordering two of the most important seas of the great sea, the Albanians had a limited role in the maritime history of the Middle Ages. This absence of the sea from the Albanian history of the Middle Ages is seen by the opponents of Albanian autochthony thesis in their ancient lands, as an irrefutable fact that supposedly proves that the Albanians were formed as a nation in an area (urheimat- original homeland) away from the influence of the sea.

But this very limited influence of the sea in medieval Albania is explained by the monopolization of the Adriatic Sea by the Venetians during all the Middle Ages. The prevalence of Venice in this maritime space takes to the point that it considers Venice the Adriatic sea as internal sea, claiming the exclusive right of

* Dr., Historia Institute, Albania.

[21] "After 1503 the struggle in the Mediterranean became a conflict between the new great powers: France, Spain and the Ottoman Empire. The Italian cities were relegated to supporting roles". John E. Dotson, "Foundations of Venetian Naval Strategy from Pietro II Orselo to the Battle of Zonchio", *Viator*, 32 (2001), f. 125.

navigation on the high seas.[22] Albania was not the only Adriatic territory being excluded from the use of this sea. Ancona, is one example how the rivalry for the dominance of this sea shaped the life of the peoples and political entities that bordered the Adriatic. Ancona was the most important Italian port to compete with Venice on the Adriatic, but it had to accept Venetian hegemony from the 13th century. Even the Ottomans recognized for some time this status quo. They designated the Adriatic Sea as *Venedik Körfezi.*

In the case of Albania in fact this area of the Venetian monopoly extended to the southern shores, the Ionian Sea. During the fifteenth century, Venice for the first time in its history as a maritime republic begins a new policy, extending its power and territory in the terraferma. This expanded territory includes an important part of Albanian lands, therefore increasing the weight and contribution of Albanian sailors in the Venetian fleet. However the fact that Venice constituted a typical case of a country that relied exclusively on local patriciate, the possibility of social promotion based on professional merits was severely limited. This extremely closed character of the social structure in the Venetian stretched not just in the city of Venice itself, but also in its colonial possessions.[23] This explains the fact that outstanding sailors with great experience in Venice were not able to achieve social and professional promotion as happened in other European countries[24].

On the other side, the historiographical approach on the position and situation of the Albanians during the Ottoman rule has been undermined by the ideological directives and orientations. These ideological orientations have been persistent from the orientalist approach of the first half of the 20th century, to the communist approach of the period 1945-1990 and also to the neo-orientalist approach after the 1990's. These ideological concerns have overshadowed the historiographical ones, interfering and obstructing the construction of the historical narrative.

Albanian historiography has taken a selective and often discriminatory stance for the period of Ottoman rule in the Albanian lands. Exists a contradiction between the wealth of the sources for the Albanians and their role not only in the framework of the Ottoman Empire, but also of the Ottoman Albania; between the high ranks which the Albanians like never before had in the most powerful empire of the time, in one hand, an the extreme poverty of the sources about the contribution and role of the Albanians not only in the history of European countries as well as those of the Balkans.

At the same time when the Albanians are mentioned as governors, generals, Admirals, and even Prime Ministers or Grand Viziers of the Ottoman

[22] "The conquest of the Adriatic was a long process, but vital to Venetian strategy". John E. Dotson, "Foundations of Venetian Naval Strategy from Pietro II Orselo to the Battle of Zonchio", *Viator*, 32 (2001), f. 118.

[23] See for example the case of Michael of Rodos, who in order to be promoted to a higher rank in the maritime hierachy wrote an important book on the construction of ships and navigation routes. He wrote the book but did not get the desired. *The Book of Michael of Rhodes. A Fifteenth-Century Maritime Manuscript*, f. 1-2

[24] The Senate ordered that the Albanians must be excluded from serving as high rank military personnel in Albania. *Acta Albaniae Veneta*, n° 1909, f. 156; Freddy Thiriet, Histoire de Venise, Presses Universitaires de France, 1976, p. 5, states: "Les charges supérieures sont réservés aux patriciens vénitiens".

Empire, they are absent from any important role in the administration of other rulers. The comparison between the role that the Albanians had in Venice and in the Ottoman Empire, is of great interest, because, it makes possible to do a synchronic comparison between them. Venice occupied the most rich and fertile areas of Albania for over a century, from the end of the 14th till the end of the 15th or beginning of the 16th century. The Albanians are omnipresent in the history of Venice during this time, mostly as slaves, oarsmen, or low-rank craft-workers, and in the 16th century they were employed also as low-rank military force. We have researched the English sources about the presence of the Albanians in England in the 15th century, and the records mentions tens of Albanians that were employed in the Venetian Flanders galleys, all of them, with no exception, appear as oarsmen. [25]

On the other hand the Ottomans from the very beginning of their rule gave the power to Albanian nobles or officials in those areas where Albanians during the pre-Ottoman period appear very rarely in historical sources. A large number of Albanians who through the contributions to the Ottoman Empire, contributed to world history. [26] It is to be noted that these Albanians who had reached the highest peaks of power in the Ottoman Empire, did not live in isolation from the Albanian environment they were coming from, but rather, in a constant contact with the people of their country[27]. As Anscombe states, "the Ottoman empire had no true metropole, no dominant nation or state whose interests were to be served by colonies run by members of the privileged nation; insofar as there was a centre, it was the city of Istanbul, itself a polyglot, multiethnic reflection of the empire's variegated population. The 'Ottomans' came from every region and ethnic group of the empire". [28]

At the same time and pace with the inclusion of the Albanians in the political life of the Ottoman state came their inclusion in the maritime life of the time. Examples of this are many Albanian that became famous as sailors and corsairs in the Mediterranean and beyond. Valona that was a decaying port with no

[25] TNA. E101/128/30; E122/76/34, E122/77/3, E122/73/10; E122/203/3; E122/203/4; E122/161/1. See also *Quaderno di bordo di Giovanni Manzini prete-notaio e cancelliere (1471-1484).* Ed. Lucia Greco, Venezia: Il comitato editore, 1997; *Port Books of Southampton for the Reign of Edward IV*. Ed. D. B. Quinn, vol. I, 1469-1471, Southampton, Cox& Sharland, 1937

[26] Two external sources show clearly the high position that many Albanians had in the Ottoman commonwealth. Et-Tamgrouti, who visited Istanbul in a diplomatic mission in the late 16th century, travelled from Morocco, in the ships of the Mami Arnaut, who was one the greatest admirals of the Ottoman navy based in Algiers. Abou-l-Hasan Ali Ben Mohammed et-Tamgrouti, *En-Nafhat el Miskija fi-s-sifarat et Tourkiya. Relation d'une ambassade marocaine en Turquie (1589-1591),* Paris, Paul Geuthner, 1929, pp. IV-VI, 9-11, 41-42. The other source, En-Nahravali el Mekki, as external observer, praizes the human virtues of four successive Grand Viziers of Albanian origin. About Lutfi Pasha, he says that after his career as a Grand Vizier in Istanbul, he performed the Hajj and then retired and died in his native village in Albania. Qutb al-Din al-Nahrawali al-Makki, *Kitab al-i'lam bi-a'lam bayt Allah al-haram*, ed. F. Wüstenfeld. Beirut, 1964, f. 399, who mentions four sucessive Grand Veziers that were of Albanian origin.

[27] Pippidi, *Hommes et idées du Sud-est européen,* pp. 135-136.

[28] Frederick F. Anscombe, "The Ottoman Empire in Recent International Politics-II: The Case of Kosovo", *The International History Review*, Vol. 28, No. 4 (2006), p. 773.

ships that could sail the sea, from in the 15 and 16th century became one of the most important maritime ports of the Adriatic and the most important Ottoman naval base in this sea. Later Ulgun, (Ulcinj in Montenegro) became an important sea port, after its conquest from the Ottomans in 1571. Even in distant regions such Algiers, Tunis and Tripoli the presence of the Albanians became important during the Ottoman time.[29]

Also the inland waterways were sailed very intensively. The Buna river was navigable and the ships could sail from its delta in the Adriatic sea up to the fluvial scale of Shkodra and beyond in to the Shkodra lake.[30]

How did the terminology of nautical world has reflected these exchanges and their value would be of great importance for our understanding of the history of the Turkish influence on the Albanian culture. Economic and social ties have been mediated by and reflected in the both languages. Here we include the words used in exchanges among merchants at dockside, among a ship's crew but also very importantly the designation of ship typology and morphology and also other aspects of maritime life preserved and reflected in the language and culture. Here we bring some of the most important nautical terms of Turkish origin that have entered the Albanian language,

Gjol-lake, only for the Ohrid lake, but also Liqen-lake
Liman- port, also as a toponym: Pashaliman in Avlonya,
Gjemi- now falling out of use.
Vapor-
Dajlan-
Ada- as a toponim: Gulf of Ada, in the Buna delta. Northern Albania
Kusar-
Levent-
Qole-
Kapudan-
Levrek-

On the other side the terminology designating the names of fish is mainly of Albanian root or from Latin and Greek provenience.





[29] Two of the most important figures were Memi Arnaut and Murat Reis. See for example Abou-l-Hasan Ali Ben Mohammed et-Tamgrouti, *En-Nafhat el Miskija fi-s-sifarat et Tourkiya. Relation d'une ambassade marocaine en Turquie (1589-1591),* Paris, Paul Geuthner, 1929, pp. IV-VI, 9-11, 41-42.

[30] See the pictures that show the use of this inland navigation during the Ottoman period.

12. OTURUM (12. SESION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Sema ETİKAN
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mutluhan TAŞ

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

EDİRNE SELİMİYE KÜTÜPHANESİ VAKFIYESİ VE CİLTLER
FOUNDATION VOUCHER OF EDIRNE SELIMIYE LIBRARY AND BOOKBINDINGS

Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU*

SUMMARY

Edirne Selimiye Social Complex is the masterpiece that Mimar Sinan (Architect) had built in the name of II. Selim. At the social complex that pointed to the most magnificent period of the State and kind of arts, it was designed a library in a sanctuary of the mosque as a rare application which was not seen in other buildings.

We know that the building which is continuing to serve as Selimiye manuscripts library keeps approx. 2000 manuscripts. It is also known that this number was much higher before the occupation and wars. Besides all this information, at the foundation voucher issued by Sultan II. Selim for the social complex, it was also set place the library and listed the books sent from the palace as gifts. It is understood that many terms and descriptions referring to the book arts and richness of the period are mentioned in this foundation voucher. It is understood that while qualities of the books are described with special expressions, in particular properties of the volumes are listed. The binding art of the period as well as relevant section of the foundation voucher which is an important material that can be considered with its place in all book arts, will be covered in this report.

GİRİŞ

Osmanlı kültür ve medeniyetini zirvede yaşamış olan Edirne şehri sadece başkentlik yaptığı dönemlerde değil daha sonra da hep müstesna bir yere sahip olmuştur. Osmanlı'nın ön planda tuttuğu Balkanlar ve Avrupa'ya yakınlığı, havası, suyu ve seferde kilit noktada bulunması hasebiyle de ihtimam görmüştür.

Selimiye Külliyesi ise bırakın bir şehirle beraber anlatılmayı, Osmanlı mimarisinin laboratuvarı ve tek başına şaheseri konumuyla bütün eserlerden ayrı değerlendirilmelidir. Ve bu külliyenin merkezindeki cami içinde yer alan kütüphanesi üç bine yakın yazma kitabıyla hala ilk günlerin hatırasına sahip gözükmektedir. Nadir sayılabilecek bir durumla cami hariminde bulunan kütüphane minber kısmının yan tarafındaki mahfilde hünkâr kasrının muadili durumunda yer almaktadır. Kütüphane son dönemlerde camekânla kapatılmış, camiden ayrı bir girişle ulaşılan hususi bir mekandır. Fakat önceden bu kadar camiden ayrı durmadığı anlaşılmaktadır. 1574 senesinde tamamlanan külliyenin Saltan II. Selim tarafından tertib ettirilen vakfiyesi iki yıl kadar önceye tarihlenmektedir. Yani yine ender görülen bir durum olarak cami tamamlanmadan vakfiyesi tanzim edilmiş ve hatta bu vakfiyenin sonuna kütüphaneye Saray-ı Hümayun'dan gönderilen kitaplar yazılarak tavsif edilmiştir. Külliyenin tamamlanmasından önce medreseye

* Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

gönderilen ve kütüphaneye düşünülen kitapların kaydı Arapça vakfiyenin sonunda yer almaktadır. Külliyenin bir de Türkçe vakfiyesi bulunduğu bilinmektedir. Türkçe vakfiye çalışılmış ve günümüz Türkçesine çevrilmiş bir eser olarak yayınlanmıştır. Arapça vakfiyenin[1] sonunda yer alan kitapları anlatan bu bölüm Arapça ve Türkçe ifadelerin iç içe geçtiği bir şekilde kaleme alınmıştır[2]. Genelde külliye inşaatlarında medrese ve kütüphane cami kısmının tamamlanmasından sonra ele alınır. Cami inşaatı tamam olmadan önce gönderilen kitaplar ve kayıtları Selimiye'yi bu açıdan da zengin kılmaktadır. Kitap kayıtları eserlerinin dönemine göre zenginliği ve kusursuz kataloğu ile kütüphane dikkat çekicidir[3]. Kütüphanede mevcut olan vakfiyelerine göre hafız-ı kütübler için istenen belli vasıflar ve bilhassa hat ve tezyinattan anlayıp tamir işlerini görebilmeleri şartı kitap sanatları açısından önem arz etmektedir. Arapça vakfiyenin sonunda ekli bir katalog durumda görünen bu kısımdan anlaşıldığına göre Süleymaniye'deki durumun aksine külliyenin tamamlanmasından birkaç yıl önce kütüphane için hazine-i âmireden kitap gönderilmiştir[4]. Vakfiyede 270 kitap ilim dallarına ve fiziki vasıflarına göre tafsilatıyla anlatılmaktadır.

Kütüphanedeki kitap koleksiyonu zamanla büyümüş Osmanlı'nın son devrinde çevre kütüphanelerde kitapların muhafazası zorluğu sebebiyle tamamı Selimiye'ye nakledilmiştir. Balkan savaşları sırasında dönem dönem işgal gören şehrin kütüphanesi bu sebeple kitap kaybı ve tahribatı da yaşamıştır. Osmanlı'nın son döneminde İstanbul'da kurulacak müze için yüzden fazla kıymetli eserin gönderildiği bilinmektedir. Yani Selimiye Kütüphanesi'nin en kıymetli eserleri günümüzde Türk İslam Eserleri Müze'si bünyesinde yer almaktadır. Önemli eserlerin seçilip götürülmesinin neticesi olarak o kadar az müzehheb ve minyatürlü eser kalmıştır ki kadim bir kütüphanenin düştüğü durum içler acısıdır[5].

H. 987/M. 1572 tarihli Arapça vakfiyenin sonunda kitaplarla ilgili bölüm şu ifadelerle başlamaktadır. "Saadetlü Padişah-ı âlem penah, hullidet hilafetuhû Hazretlerinin Mahrûse-i Edirne'de vaki' olan cami-i şerîfleri için vakıf buyurdukları Mesâhif-i Şerîfe ve kütüb-i sâire beyanındadır."

Mushaflar ve sonra ilmi sahalara göre tasnif edilen kitaplar anlatılırken kitap sanatlarına dair birçok tabir, malumat ve hususiyete işaret edilmiştir. Aslında vakfiyenin kitap kısmı tercümeye ve günümüz Türkçesine aktarılmaya muhtaçtır. Daha doğrusu kitap sanatları sahasında çalışanlar vakfiyedeki mevzularla birçok meselenin halline muvaffak olabilirler. Dolayısıyla bu kısmın tercümesi kitap sanatları açısından ele alınması hacimli bir makale konusu olacaktır. Tebliğimizdeki ana mevzu cildler ile alakalı malumat ve tabirlerdir. Tekrara düşmeden ve hemen ilk planda göze çarpan cild sanatına dair tabir ve malumatları şöylece sıralayabiliriz:

- Kırmızı sahtiyan cildli
- Sade sahtiyan cildli

[1] Arapça Vakfiye katalog no; 4754.
[2] Bkz. Musa Öncel, Edirne Selimiye Külliyesi Vakfiyesi, Edirne Valiliği Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.
[3] İsmail E., Erunsal "Selimiye Kütüphanesi", TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 2009, c.36, s.437.
[4] İsmail E., Erünsal, Türk Kütüphaneleri Tarihi 2, Ankara 1991, s. 49.
[5] Bkz. A. Sacit Açıkgözoğlu, "Edirne Selimiye Kütüphanesi'nde Minyatürlü Yazma Eserler", Minyatürde Yüzleşme Sempozyumu, İstanbul, 2016, s. 97-110.

- Cild-i evvel, cild-i sâni
- El-Mücelledü'l-evvel
- Siyah sahtiyan cildli
- Erguvanî sahtiyan cildli
- Kırmızı mukatta' ve müzehheb cildli
- Siyah mukatta' ve müzehheb cildli
- Ciğerî sahtiyan cildli
- Miklebsiz ciğerî cildli
- Nohûdî sahtiyan cildli
- Miklebi üzerinde yazılmış
- Köhne ciğerî sahtiyan cild
- Müzehheb nohûdî cild
- Yeşil müzehheb ve mukatta' cild
- Mıklebsiz ak mukavva cild
- Kırmızı mukavva cild
- Sarı mukavva cild
- Müzehheb nohûdî köhne cild
- Neftî cild

Vakfiyede geçen cild tabirlerini çeşitli şekillerde tasnif etmek mümkündür. Derinin cinsi açısından incelendiğinde çoğunlukla sahtiyan yani keçi derisinin kullanıldığı belirtilmiştir. Zaten cild için en elverişli derinin keçi derisi olduğu bilinmektedir. Yüzyıllar öncesinden bunun bu kadar revaç bulması malzemenin önemini anlatmaktadır. Mukavva cildler de ayrıca belirtilmiştir.

Renk açısından incelendiğinde çeşitli tariflere rastlıyoruz. Erguvanî, nefti, nohûdî, siyah, kırmızı ve birçok renk deri tercih edilmiştir. Bu günlerde hiç bilinmeyen fakat renkle alakalı olarak düşündüğümüz ciğerî tabiri parlaklığı, mat ve soğuğun zıddı olan renk durumunu anlatmak için bir tabir olarak kullanıldığını düşünmekteyiz.

Birkaç cild halinde takım yapılmış eserlerin birinci cildi, ikinci cildi gibi cildlerini anlatmak üzere cild-i evvel, cild-i sâni tabirinin kullanıldığını görüyoruz. Fakat Mücelled yani cildlenmiş eser anlamı olan ifadenin cildlerin sıra numarası için söylendiğini de görmekteyiz. Zaten kütüphanede yaptığımız incelemelerde takım halinde bulunan eserlerin başında el-mücelled 1, el-mücelled 2, el-mücelled 3 şeklinde kayıt bulunduğu, bu tabirin takımın parçalarını anlatmak için tercih edildiği anlaşılmıştır.

İslam cildinin ayırt edici bir hususiyeti olan mıklebin her cild için zikredilmediğini miklebsiz tertib edilen az sayıda eser için bu durumun belirtildiğini anlamaktayız. Eski görünümlü tavsifi için köhne tabiri tercih edilmiştir. Günümüzde müşebbek şemse diye tabir edilen kaatı' sanatı uygulaması ile ortaya çıkarılan şemse tarzının vakfiyede mukatta' isimlendirmesiyle yer aldığını görüyoruz. Mukatta' tabiri kelime anlamı olarak "kesilmiş" demektir. Katı' uygulamalı işlerin bu isimle zikredilmesi çok daha doğru bir adlandırmadır.

Klasik cildlerde gördüğümüz altın uygulaması tarifi için de müzehheb cild tabirinin tercih edildiği anlaşılıyor. Cildlerde ya motiflerin ya da zeminin boyanarak altın kullanımına yer verildiği bilinmektedir. Bazen eserin zengin görünmesi için hem zemin hem desen altınlanmaktadır. Tezhib sanatındaki müzehheb yani

altınlanmış tabirinin cild için de tercih edilmesi son derece doğru ve doğal gözükmektedir.

Sonuç olarak; 270 kitaptan müteşekkil kıymetli koleksiyonun devrine göre çok üstün bir tertible ve son derece açık tariflerle kayıt altına alınmış olması günümüze eski medeniyetimizi taşıyan mühim bir. Vakfiyenin bütün kitap sanatları açısından değer taşıdığı anlaşılmaktadır. Tebliğimizde yer verdiğimiz cildle alakalı kısımlar, geleneği anlamamıza yardım etmektedir. Fakat bugüne kadar okunuşu ve anlamı yayınlanmamış kitaplarla alakalı kısmın geniş bir çalışmada ele alınıp bütün kitap sanatları açısından değerlendirilmesiyle esas fayda elde edilecektir.

KAYNAKÇA

A. Sacit Açıkgözoğlu, “Edirne Selimiye Kütüphanesi’nde Minyatürlü Yazma Eserler”, Minyatürde Yüzleşme Sempozyumu, İstanbul, 2016, s. 97-110.

İsmail E. Erünsal, Türk Kütüphaneleri Tarihi 2, Ankara 1991, s. 49.

İsmail E. Erünsal “Selimiye Kütüphanesi”, TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 2009, c.36, s.437.

Musa Öncel, Edirne Selimiye Külliyesi Vakfiyesi, Edirne Valiliği Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.



Resim 1: Selimiye Külliyesi Vakfiyesi Unvan Sayfası



Resim 2: Vakfiyenin sonunda kitapların anlatıldığı bölümün başlangıcı.

TÜRK SANATINDA İKONOGRAFİK BİR ANLATIM ÖĞESİ OLARAK HAYVAN FİGÜRÜ

(ANIMAL SYMBOLLS AS AN ICONOGRAPHIC EXPRESSION IN TURKISH ART)

Serkan İLDEN*

ABSTRACT

Mankind has created artistic creations in relation to the geographical regions where lived, the religious and cultural environments influenced by these geographical regions. The societies that are naturally oriented and naturally living in nature are influenced by the fauna and flora and their works is shaped by both cultural and religious. Thus, depending on the level of their relationship with humans, various animals or plants could be important in folklore of societies.

Also, when examined of human history as early-period belief-religious perceptions, firstly formal zoomorphism (animalism) is encountered and after saw anthropomorphism. Animal symbolism and iconography, which is important for Turkish communities, has become an important narrative element in cosmology, mythology and many other fields, which have been important in Turkish art. The horses and wolves were mainly used as decorative elements or religious motifs in almost every area of everyday life, with the features attributed to the various animals for them.

In this paper; the animal figures from the iconographic elements of Turkish Art will be examined in terms of the characteristics attributed to them in folk culture and folklore.

GİRİŞ

İnsanoğlu yaşamış olduğu coğrafi bölgeler ve bu coğrafi bölgelerin etkisiyle şekillenmiş olan inançsal ve kültürel çevreleriyle bağıntılı olarak sanatsal yaratılar ortaya koymuştur. Zira tabiatta dönük, tabiatla iç içe yaşayan toplumlar, yaşamlarının her anında içinde bulundukları fauna ve floradan etkilenerek hem kültürel hem de inançsal betimlemelerini şekillendirmişlerdir. Böylelikle de insanlarla olan ilişki düzeylerine bağlı olarak çeşitli hayvanlar veya bitkiler toplumların folklorlarında önemli yer edinebilmişlerdir. Keza insanlık tarihi içerisinde erken dönem inançsal-dinsel algılamalar olarak da incelendiğinde karşımıza ilk çıkan biçimsellik zoomorfizm (animalizm) olmakta daha sonraları antropomorfizm (insan biçimcilik) ile karşılaşılmaktadır.

Tabiatla iç içe bir yaşam süren erken dönem Türk toplulukları için önemli olan hayvan sembolizmi ve ikonografisi Türk sanatı içerisinde de kendisine yer edinmiş kozmolojiden, mitolojiye kadar pek çok alanda önemli bir anlatım öğesine dönüşmüştür. At başta gelmek üzere çeşitli hayvanlar kendilerine atfedilen özelliklerle mimariden-tekstile günlük yaşamın hemen her alanına süsleme öğesi veya inançsal bir motif olarak kullanılmıştır. Bu formların günlük hayatın her alanında kendini gösterebilmesinin temelinde, tarihin ilk evrelerinden itibaren,

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

kendini, çevresini ve doğayı tanıma sürecine girmeye başlayan insanoğlu, ulaşamadığı, korktuğu ya da gücüne kavuşmayı hayalinde canlandırdığı varlıklara bir kutsallık, aidiyetlik veya üstünlük atfetmiştir. Ancak kutsal veya üstün olarak hayalinde tasavvur ettiği varlıklar her zaman hayali yaratıklar olmamış, çoğunlukla çevrelerinde sürekli olarak gördükleri, kuşlar, vahşi hayvanlar, dağlar ya da ağaçlar gibi canlı ve cansız çeşitli varlıklar ve hatta objeler olabilmiştir.

Bu varlıklara kutsallık atfedilmesi, kültürel öğretilerin yanı sıra animizim, dinamizm, fetişizm, totemizm ve Şamanizm gibi inanç sistemlerinin gelişmesi, dolayısıyla da din olgusunun ortaya çıkması ve biçimlenmesinin de temelini ortaya koyabilmiştir. Türklerin tarihsel kökenleri üzerine yapılan araştırmalarda en eski yazılı kaynaklardan olan Orhun Yazıtları üzerinde yapılan incelemelerde Orta Asya'daki en eski Türk topluluklarının Atalar Kültü (Kalafat,1998;86-100), Tabiat Kültleri (Ocak,1983;25-27) ve Gök Tanrı (Çoruhlu, 2002;18-27) İnancı olmak üzere üç ana kült üzerine kurulu bir din anlayışının olduğu saptanmıştır. Diğer taraftan inanç sistemleri içinde yer almayan ancak içinde barındırdığı kült olgular ile toplumsal hafızanın sürekliliğini sağlayan destanlar ve efsaneler de, yaratılış ve türeyiş efsanelerinde olduğu gibi, animizmden şamanizme kadar inanç sistemlerinde ve hatta monoteist ya da politeist dinlerde bile karşımıza çıkan çeşitli hayvansal veya insani kökenli varlıklara da kaynaklık etmektedir. Göçebe kültürün bir sonucu olarak hayvanlara çok yakın ve dolayısıyla tabiatın içinde bir hayat sürdürmüş olmaları bakımından Türklerin ve Türk dilli halkların hayvanlara kutsallık ve ululuk atfeden tutum ve gelenek içinde olmaları, bu çerçevede bir kültürel olgu oluşturmaları oldukça doğaldır. Hatta oluşturdukları bu olgusal yaklaşım içinde sadece çevrelerinde gördükleri hayvanları değil, aynı zamanda hayallerinde yaşattıkları ve yarattıkları hayvan ve formlarda kutsallık ya da ululuk atfedilen varlıklar haline gelebilmiştir. Hayvanlara veya hayvan kökenli çeşitli ya da hayali varlıklara atfedilen bu yüce, kutsal, koruyucu veya tözlere dönük bakış açısı Türk Kültür ve Sanatı içinde ayrı bir alan oluşturmaktadır. Zira türeme efsanelerinde, hayvan takviminde, don değiştirme ya da Metamorfoz olgusunda ve belki de en önemlisi hayvan üslubu olarak adlandırılan süsleme-bezeme yaklaşımında hep bu tabiat-insan ilişkilerinin yansıması olan hayvanları görmekteyiz.

1. TÜREME EFSANELERİNDE HAYVANLAR

Türk mitolojisinde görülen türeme efsaneleri aslında insanın yaratılışı ile ilgili olmakla birlikte temelde yaratılış ve türeme efsaneleri arasında önemli farklar mevcuttur. Zira yaratılış efsanelerinde bütün insanlığın yaratılışı söz konusu edilirken, türeyiş efsanelerinde belirli bir kavmin atalarının nasıl türediği üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla türeyiş efsaneleri atalar kültü ile ilişkilidir.

Türk yaradılış ve türeyiş efsaneleri içinde pek çok farklı hayvanın veya nesnenin adı geçiyor olmakla birlikte içlerinde belki de en önemlisi kurttur. Kurt, Altay mitolojisinde, kendisinden türenildiğine inanılan ve göksel kökene sahip olduğu kabul edilen, Hayvan Ata'dır.

Kurttan türeme efsanelerinde; erkek kurttan türeme ile dişi kurttan türeme ile ilgili inanışlar görülmektedir. Kurttan türeme efsaneleri M.Ö. II-I. Yüzyıl arasında Hun devrinde karşımıza çıkmaktadır. Wu-sunlar, Göktürkler ve Kırgızlar'ın kurt soyundan geldiklerine dair efsanelerinin yanı sıra Oğuz Kağan efsanesinde olduğu gibi kurdun simgesel olarak yol gösterici olduğu da görülmektedir (Ögel,1989). Kurttan türeme efsanelerinin çeşitli izleri İslamiyettten sonra da yaşanmış ve

Anadolu'ya kadar ulaşmıştır. Bunun bir örneğine Süryani Mihael'in eserinde rastlanılmaktadır. Yazara göre Türkler, Doğu'dan Batı'ya doğru ilerlemeye başladıkları zaman, önlerinde köpeğe benzeyen bir hayvan görüyorlardı. Bu hayvan yürüdükçe onlar da yürüyor, durduğu zaman onlarda duruyor ve ordugahlarını kuruyorlardı (Çoruhlu,2002;109-110,; Çoruhlu,1995;93-112).

Türeyiş destanlarında yer alan bir diğer hayvan ise attır. Arkeolojik deliller töze dayanan at kültünün Proto-Türk ve Hunlular'da yaygın olduğunu göstermektedir. Bu erken dönemlerde bazı kabileler attan türediklerine inandıkları için atı kutsal kabul etmektedirler. Bazı Yakut kabileleri beyaz lekeleri olan attan türediklerine inanmaktaydılar. Buryat Destanlarında bir şamanın ruhuyla evlenen ve şamanın atlarından biriyle çiftleşen kısrağın sekiz bacaklı bir at doğurması ve bu ata binen bir kadının kam olması ve onun da Buryatların koruyucu ruhu sayılması gibi hususlar atın türeyiş simgeciliği ile ilgilidir. Ayrıca Şamanist Yakutlar kutsal ataları olarak Boz İneği görürlerken, Yen-Çi'nin (Kara Şar) kuzeyinde oturan Cye-gular'ın türedileri atanın simgesi inektir. Çinin kuzeyindeki kavimlerde de inek ya da sığır kültü olduğu bilinmektedir (Çoruhlu,2002;109-110).

Kartal, şahin, atmaca ve doğan gibi yırtıcı kuşlar da, bir töz olarak, Türk mitolojisinde, hayvan-ata, hayvan-ana kültü içerinde, kendilerinden türenildiğine inanılan, türeyişle ilgili önemli simgesel avcı hayvanlardır. Yakutların soylu kabilelerinin atası bir kartaldır. Teleütlerden Merkütler bir kara kartaldan, Yurtas kabilesi de beyaz başlı kartaldan türediklerine inanmaktadırlar. Keza Şato Hükümdarı Li-ko-yung'un kartal yuvasında doğduğu, Macar Arpad sülalesinin bir kartaldan geldiğine inanıcı mevcuttur. Diğer taraftan bir kavmin türemesi dışında şaman, hükümdar ya da kahramanın da kartal ya da başka bir hayvandan türediği simgeciliği de görülebilmektedir (Çoruhlu,2002-110).

2. TÜRK HAYVAN TAKVİMİ

Çeşitli hayvanlarının ismi ile anılan ve on iki yıllık bir devre esasına dayanan Hayvan Takvimi bazı araştırmacılara göre Çin takvimi olduğu ve bazı araştırmacılar tarafından da Türk kökenli olup sonradan Çinlilere geçtiği söylenilen bir takvimdir. Türkiye'de uzun yıllar araştırma yapmış olan Sinolog W. Eberhard, hayvan takviminin Türk toplulukları tarafından icat edilmiş bir takvim olduğunu ileri sürmekte ve delil olarak da, takvimin yıl simgelerinden biri olan ejderhanın Hiung-nular'da yani Asya Hunlarında bir kült ögesi olmasını göstermekte, bunu da eski Çin kaynaklarından aldığı bilgilere dayandırmaktadır. Hiung-nular'ın Kan-su'da kurdukları Gu-tzang şehrine, yatan ejderlerin beldesi ismini vermeleri, bu bölgede yaşayan Türklerde böyle eski bir kültün var olduğunu göstermektedir (Çoruhlu,2002;111).

Hayvan takvimi sıçgan (sıçan) ile başlayıp sırası ile Ud (öküz) yılı, Pars (Kaplan ya da Aslan) yılı, Tavışgan (Tavşan) yılı, Nek veya Luu (Timsah, ejder veya Bazen Balık) yılı, Yılan yılı, Yund ya da Yont (At) yılı, Koy veya Kon (Koyun veya Koç) Yılı, Biçin (Maymun) Yılı, Takagu veya Takıgu (Tavuk veya Horoz) Yılı, İt (Köpek) yılı, Tonguz (Domuz) Yılı ile bitmektedir. Tonguz yılındna sonra tekrar sıçgan yılına dönülmektedir (Çoruhlu,2002;111).

Türk Sanat Tarihinde (Çin Sanatında olduğu gibi) doğrudan doğruya hayvan adlarıyla anılan yılı tasvir eden eserler yapıldığı görülmektedir. Bu amaç ile yapılan heykel ve diğer eserlerde; gövdesi insan, başı hayvan ya da hayvan maskeli figüratif düzenlemeler söz konusu olmaktadır. Türk ve Çin yıldız figürlerinin

özelliklerine uygun olarak yapılan bu insan tasvirlerinin, yalnızca hayvan yıllarını simgeleyen, başlarında taşıdıkları hayvan maskları değişir. Söz konusu yılda doğanları etkilediği düşünülen bu cinleri gösteren insan figürleri, ellerinde Türkçe olarak yıl ismi yazılı olan tomar halinde kağıtlar tutmaktadırlar (Çoruhlu,2002;169-173).

3. DON DEĞİŞTİRME (METAMORFOZ)

Don değiştirme dünya üzerindeki hemen hemen tüm topluluklarda karşılaşılan bir düşünce tarzıdır. Kahramanların suret değiştirmeleri hayvan, ağaç veya başka bir insanın görüntüsüne-şekline girebilmeleri, canlarını bir hayvan özelliklede kuş şeklinde saklamaları, neredeyse bütün kavimlerin efsanelerinde rastlanılan bir masal motifidir (Ögel,1995;133).

Hayvanlardaki bazı özelliklere özenilmesi, İslamiyet'ten önceki Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların sanatlarında ve inanç sistemlerinde çok sık karşılaşılmakta, insanların hayvan formlarına girebileceğine ve ya hayvanların belirli bazı özelliklerini insanlara aktarabileceğine inanılmaktadır. Çeşitli şekillerde ve değişik nitelikteki hayvanların postuna-kılığına girilen tasvirlerde, figür ile öykünülen varlık ya da hayvanın birlikteliği bazen öylesine bir iç içe girilmişlik gösterir ki artık figürler birbirinden ayırt edilemez olur. Bu şekilde yapılmış formlar hayvan mücadele sahneleri olarak adlandırılan ve Türk sanatında özel ve önemli bir yer edinen Avrasya üslubuna da kaynaklık ettiği düşünülebilir.

Türk mitolojisinde (destanlar ve efsanelerde) karşılaşılan don değiştirme olgusu farklı Türk topluluklarında; "Kabul-ma"[6], "Türlenme"[7], "Silkinme"[8], "Giyimini Giyme"[9], "Kalıp"[10], "Büründüm, Göründüm"[11] gibi kelimeler ile ifade edilir (Ögel,1995;133-136). "Hayvan –ruh" inanışını Kırgız-Kazak Türkleri ise "arvak-eş" olarak adlandırmaktadırlar. Keza Şamanların hayvan eşlerinin de birbirleri ile kavga ettiği, galip gelenin üste çıktığına inanılmakta, bu hayvan eşlere "ervah" veya "arvağ" denilmektedir. Anadolu'da da çeşitli evliyaların geyik ve ya kuş şeklinde görünmeleri gibi konuları ele alan Menakıpnameler içinde de, bu inanışın çeşitli örnekleri görülmektedir (Ögel,1995;136).

Ayrıca, Şamanların şekil değiştirerek birbirleriyle mücadeleleri sırasında donuna girdikleri hayvanlardan biri de kurttur (Türkan,2008;146). Kurtlar Orta ve İç Asya'nın hayvancılık ve avcılık ile geçinen topluluklarının en korktuğu hayvanlardan birisidir. Fiziksel kuvvetleri ve yırtıcılıkları nedeniyle kurtlara olağanüstü güçler atfedilmiş ve korku ile karışık saygı ile anılmışlardır. Diğer taraftan yarı yerleşik Türklerin, yerleşik güney kavimler ile olan mücadele şekli de kurdun hayat tarzını anımsatmaktadır. Bu bakış açısı yani bozkır yaşamıyla yerleşik kavimlerin yaşamları arasındaki fark, kurt simgesinde ortaya çıkmıştır. Kurdun Proto-Türk topluluklarında bir totem daha doğrusu töz olduğu

[6] Daha çok Asya'nın kuzeyinde yaşayan Sagay, Lebed gibi Türk Kavimlerinde ve daha aşağılarda yaşayan Kırgızlarda görülür

[7] Kırgız ve Altay Türklerinde "Dış görünüşün Değişmesi" anlamında kullanılır. Fakat bu kelime Doğu Türkistan ve Çağatay Türklerinde İslamın etkisi ile eski sihir ve mitolojik manasını kaybetmiştir.

[8] Kuzeydeki Kazan Türklerinde görülür.

[9] Kırgız Masallarında Görülür.

[10] Batı tesirli bir kelime olup Kırgızlarda görülür.

[11] Anadolu'da görülür.

anlaşılmaktadır. Bu totem düşüncesi Hun devrinde atalar kültü haline gelmiştir. Zira Kem vadisinde ki bir mezar taşı üzerinde tanrı-kurt tasviri görülmektedir (Çoruhlu, 1995;93-112). Bu şekilde gök kaynaklı ve hayvan-ata simgesi olan kurt tasvirlerine şamanların genellikle ayin esnasında kullanmış oldukları davul vb. çeşitli eşya ya da aletlerde ve yine daha çok ayinlerde giyindikleri kıyafetlerin üzerinde, ki bu kıyafetlere manyak denilmektedir, muska, amulet veya nazarlık formlarında rastlanıldığı gibi Şamanın yani Kam'ın Kurt donuna girebildiği inanışı çeşitli bölgelerde kaya üstü resimlerde de görülebilmektedir.

4. HAYVAN ÜSLUBU

Genel olarak hayvan mücadele sahnelerini anlatan bu üslup, farklı araştırmacılar tarafından İskitler'e, Tuna bölgesinde yaşayan Hallstatt'lara, İran ve İyonya kökenli olabileceğine hatta Grek ya da Mezopotamya Geç Asur kültürlerine de mal edilmeye çalışılmış olsa bile, kabul edilen görüşe göre Altaylar bu sanatın çıkış noktası olmuştur. Bununla birlikte ortak bir coğrafyayı paylaşan kültürlerin birbirlerinden oldukça fazla etkilenebilmeleri nedeniyle bu sanatın bölgede yaşayan kültürlerin ortak yaratısı olduğu kuşkusuzdur (Kuban,1993;53-54).

Tarihsel süreç içinde hayvanlar ve tabiat ile yakın ilişki içinde sürdürülen yaşamsal döngü sonucu, hayvanlar ile ilgili oldukça derin bilgilere sahip olan Türklerin sanatsal yaratılarında hayvan motifleri çok fazla çeşitlilik kazanmıştır. Bu motifler içerisinde en önemlileri "bozkurt,geyik, at, çeşitli kuşlar ve koç/koyun" motifidir. Bozkurt motifine Hun, Tabgaç, Göktürk ve Uygur destanlarında, geyik motifine Batı Hunların efsanelerinde ve İskitlerde rastlanılmaktadır. Ayrıca koyun/koç figürü konar-göçer tüm Türk topluluklarında sevilerek kullanılan motifler arasındadır (Çay,1990;13). Hayvan üslubunun ortaya çıkışında eski natüralizm ve animizm inançlarının etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu ise tabiat karşısında aciz kalan ilkel insanların, olayları gerçek şekliyle değil, bu olayların altında bir büyü aramaları şeklinde açıklanmaya çalışılmıştır. (Çay,1990;13). Bu kozmolojik ya da dinsel düşünce içinde hayvan mücadele sahneleri, özellikle Hun devrinde sanat eserleri üzerinde, kabileler arasında meydana gelen çarpışmaların grafik bir ifadesi olarak tasvir edilmişlerdir (Çoruhlu,2002;167).

Bozkır hayat tarzı, Türk topluluklarını çeşitli yönlerden etkilemiş, maddi ve manevi kültür unsurlarında hayvan motifleri ön plana çıkmıştır. Maddi kültür unsurları arasında yer alan kemer tokaları, kılıç, hançer kabzası, çeşitli süs eşyaları, at koşumları ve mezar taşları gibi eşyalar üzerine çeşitli hayvan figürleri işlendiği görülmektedir. Bunlar dışında hayvan motifleri Türk folklorunda, dil ve edebiyatında ve dini inançlarında da Türklere has orijinal bir motif olmuştur. Hayvan figürleri ve hayvan mücadele sahnelerin tasvirleri, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu devirlerinde ana tema olmaktan çıkmış olmakla birlikte, temel simgesel anlamını koruyarak sürmüştür. Örneğin Firdevsi'nin Şehnamesi'nin nüshalarında, Kelile ve Dimne yazmalarında, hünernamelerin bir köşesinde, Babürname gibi hatıratlarda hatta Varka ve Gülşah gibi aşk teması işleyen eserlerde ve ayrıca taş süslemeler üzerinde hayvanlar ile ilgili süslemecilik görülmeye devam etmiştir.

Sonuç olarak; hayvanlar ile bu kadar yakın olunması, hayvansal motiflerin yalnızca kabilelerin mistik yaşamlarında değil, hayatın her anında karşılaşılan, hayatın içinde olan bir yaşam tarzına dönüşmesinde önemli rol oynamıştır. Şamanın elindeki davulun derisinden veya kıyafetinden, savaşçı süvarilerin

sancaklarında ki alemlere, binek olarak kullandıkları hayvanların koşum takımlarının süslerinden, kullanılan kılıçların kabzalarına hatta ölen kişinin ardından yapılan defin merasimini sırasındaki ritüellere kadar yaşamın her alanında karşılaşılan birer olgu olmuşlardır. Hatta zamanın tespit edilmesinde on iki hayvandan oluşan Türk takvimi kullanılmış, çeşitli savaş ya da astrolojik olaylar, hayvanların birbirleriyle veya hayali yaratıklarla olan mücadeleleri şeklinde üsluplaştırılmış, bu sahneler kıyafetlerdeki motiflerden, vücutlardaki dövmelere kadar pek yüzeyde uygulanmıştır.

KAYNAKÇA

AYNAKULOVA, Gülnisa, *"Gregoryen Kıpçaklar ve Oniki Hayvanlı Türk Takvimi Üzerine",* Millî Folklor, 2007, Yıl 19, Sayı 74, s.21–28.

BİRAY, Nergis, 12 Hayvanlı Türk Takvimi -Zamana ve İnsana Hükmetmek- Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi TAED 39, Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı, Erzurum, 2009, s.671 – 683.

ÇAY, M. Abdulhalûk, Türk Milli Kültüründe Hayvan Motifleri -I- (Koyun ve Keçi Etrafında Oluşan Gelenekler), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara-1990, s.13

ÇORUHLU, Yaşar, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul-2002, s.109-110

ÇORUHLU, Yaşar, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, Seyran Kitap, Yayın Nu:4, Araştırma- İnceleme Serisi:3, İstanbul-1995, s.93-112,

KALAFAT, Yaşar; Kuzey Azerbaycan, Doğu Anadolu ve Kuzey Irak'da Eski Türk Dini İzleri, Ankara 1998, s.86-100

KUBAN, Doğan Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortakları) İstanbul-1993, s.53-54

OCAK, Ahmet Yaşar, Bektaşi Menkıbelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri, Bayrak Matbaacılık, İstanbul 1983, s.25-27

ÖGEL, Bahaddin, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) I. Cilt, T.T.K. Basımevi, Ankara-1989

ÖGEL, Bahaeddin, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar), II. Cilt, T.T.K. Basımevi, Ankara-1995, s.133

TÜRKAN, Kadriye, Türk Masallarında Kahramanın Ve Şamanın Don Değiştirmesi Arasındaki Benzerlikler, Türkbilig, 2008/15, s. 136-154.

Komisyon, Türkmen Diliniñ Sözlügi, Aşkabat -1962, s. 864

GELENEKSEL MESLEKLERİN YAŞATILMASINA BİR ÖRNEK: TİRE KENT MÜZESİ

(AN EXAMPLE OF SUSTAINING TRADITIONAL PROFESSIONS: TIRE CITY MUSEUM)

Ayşegül KOYUNCU OKCA[♣]

ABSTRACT

In our day, rapid changes and transformations are being experienced in science, industry, trade and communication technologies. These changes and transformations observed in all areas of our lives have especially caused traditional professions and occupations to disappear or to be conducted in different aspects. These professions and occupations which were performed collectively together with all the family members in the past are now attempted to be performed by the last remaining craftsmen with many difficulties. The traditional professions and occupations which fulfilled important services during the periods they had been performed in the past and which were among the most significant indicators of the cultural and artistic level of the society during these periods have in fact been shaped by the traditions, customs, beliefs, emotions, thoughts, tastes and lifestyles of the society that they belong to. Therefore, the traditional professions have an important place and significance for urban lifestyle of our day as well.

The values which incorporate all the characteristics that belong to a city, witnessing all the episodes of history which been experienced from past to present are one of the most important features that creates the identity of that city. Reminding citizens the memories of that city fading due to the conditions of our day and keeping the urban culture alive are among the most important tasks of city museums. Tire City Museum which constitute a good example among the city museums, numbers of which are increasing day by day in our country provides a significant contribution to sustain traditional professions. In this study, Tire City Museum is introduced, its contribution to keep traditional professions alive besides its functions as a museum is emphasized and the traditional professions performed at the museum are described.

In order to acquire the data required to achieve the goal within our methodological approach, field study was conducted, required information was attained using observation and interview techniques. In addition, the literature scanning was made in order to ensure that this study is based on a scientific ground. The traditional professions that are attempted to be kept alive at Tire City Museum are documented with photographs.

Key words: Culture, Traditional Occupations, Master-Apprentice, City Museum, Tire.

[♣] Yrd. Doç., Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Denizli.

GİRİŞ

Latin kökenli olan ve Türkçeye Fransızcadan geçen "müze" kelimesinin kökeni Antik Yunancada "mouseion" kelimesine dayanmaktadır (Yılmaz, 1996: 4). "Mousa" kelimesi Yunanca akıl, düşünce, yaratıcılık gücü kavramları ile bağlantılı olan "men" kökü ile ilişkilidir (Erhat, 1984: 227). Birden çok tanımı bulunan müze özetle insanlığın tarihini canlandıran, sanatların, tekniklerin, kültürlerin ve uygarlıkların nasıl geliştiğini gösteren, toplumun bilimsel ve kültürel geçmişini yansıtan ve geleceği biçimleyecek öğeleri araştıran, toplayan, koruyan, sergileyen, belgeleyen, yaşatan ve yönlendiren yaygın bir eğitim kurumu (Kısa, 2012: 11) olarak nitelendirilmektedir. Müze; arkeoloji, sanat, kültür, bilim ya da insanı ilgilendiren, insanın yaşamında yer alan her türlü ürünü toplayan, onları koruyan, sergileyen, geçmiş ve gelecek arasında köprü görevi gören; eğitim, bilgilendirme ve araştırma imkânları sunan, kar amacı gütmeyen, bireylerin zevk almasını sağlayan, öğrenmeyi ve yaratıcılığı kolaylaştıran ve sürekliliği olan bir mekân (Buyurgan ve Mercin, 2005: 31) olarak çeşitli görevler üstlenmiştir. Çok geniş bir yelpazede amaçlarına ve görevlerine bağlı olarak türleri bulunmaktadır. Müzeler sahip oldukları koleksiyonlara, yönetimlerine, koleksiyonları sergileme şekillerine, hizmet verdikleri bölgelere ve topluluklara göre sınıflandırılmaları (Kısa, 2012: 11-14) bunlardan sadece birkaçıdır.

Topluma hizmet veren müzeler, çalışmalarını; toplama, belgeleme, koruma, sergileme ve eğitim olmak üzere beş ana amaç doğrultusunda yürütmektedirler (Karataş, 2011: 3). Sergileme amacı ile kullanılan müze teknolojileri ele alındığında bu teknolojilerin müzenin türüne ve bu türlere bağlı olarak değişen sergileme anlayışına göre farklılaştığı görülmektedir. Müze etkinlikleri üzerinde de önemli etkisi olan sergileme farklılıkları, tarih, sanat, etnografya ve arkeoloji müzeleri için değişebilirken bilim, eko, doğa ve kent müzeleri gibi müze türlerinde de çeşitlilik göstermektedir (Boyraz, 2013: 118-119). Günümüzde bilim, sanayi, ticaret ve iletişim teknolojilerinde hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşanmaktadır. Hayatın her alanında hissedilen bu değişim ve dönüşümler özellikle geleneksel mesleklerin ve uğraşların yok olmasına ya da farklı bir boyutta icra edilmesine neden olmuştur (Koyuncu, 2007: 32). Geçmişte tüm aile fertlerinin ortaklaşa yürüttükleri bu meslek ve uğraşlar günümüzde kalan son ustalar tarafından zorluklar içerisinde icra edilmeye çalışılmaktadır. İcra edildiği dönemde önemli hizmetleri yürüten, kültür ve sanat düzeyinin önemli göstergeleri arasında yer alan geleneksel meslek ve uğraşlar aslında ait olduğu toplumun gelenek, görenek, inanç, duygu, düşünce, zevk ve yaşam biçimine bağlı olarak şekillenmişlerdir (Koyuncu Okca, 2016: 202). Bu yüzden günümüz kent anlayışı içerisinde de geleneksel mesleklerin yeri ve önemi büyüktür.

Bir kenti kent yapan olguların başında o kente ait tüm özellikleri bünyesinde barındıran, kentin geçmişten günümüze geçirmiş olduğu tüm serüveninin şahitliğini yapan değerler gelmektedir. Günümüz şartlarına bağlı olarak silikleşen kent belleğini kentliye hatırlatmak ve kentin kültürünü yaşatmak kent müzelerinin görevleri arasında yer almaktadır. Ülkemizde her geçen gün sayıları artan kent müzeleri arasında önemli bir örnek teşkil eden Tire Kent Müzesi geleneksel mesleklerin yaşatılmasına büyük bir katkı sağlamaktadır.

Bu çalışmada Tire Kent Müzesi'nin tanıtımı yapılarak, müze işlevi dışında geleneksel mesleklerin yaşatılmasına olan katkısına dikkat çekilerek, müzede faaliyet gösteren geleneksel meslekler açıklanacaktır. Bu çalışmanın

gerçekleşmesi için yöntem anlayışımız ışığında amaca ulaşmada gerekli olan verileri elde etmek için alan araştırması yapılmış, gözlem ve söyleşi teknikleri kullanılarak gerekli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca literatür taraması yapılarak bu çalışmanın bilimsel bir tabana oturtulması sağlanmıştır. Tire Kent Müzesi'nde yaşatılmaya çalışılan geleneksel meslekler fotoğraflanarak belgelenmiştir.

GELENEKSEL MESLEKLERİN YAŞATILMASINA BİR ÖRNEK: TİRE KENT MÜZESİ

Etimolojik açıdan pek çok kültürde "uygarlık" kelimesi ile ilişkili olan kent kelimesi Latince'de uygarlık kelimesi "civilization", kent "city", "civitas"; Arapça'da uygarlık "medeniyet", kent "medine" , Yunanca'da ise siyaset anlamına gelen "politiae" ile ilişkili olarak "polis" kelimesi ile ifade edilmektedir (Keleş, 2005: 10). Çevresel ve toplumsal kimlik kentlerin tarihi ve kültür birikimlerini oluşturarak bu birikimleri ön plana çıkartır ve kent kimliğini oluşturur. Bir kentin kimliğini oluşturan çevresel ve toplumsal kimlik, teknolojik ve bilimsel gelişmeler doğrultusunda sürekli olarak değişim ve gelişim şatlarına bağlı olarak yeniden tanımlanmaktadır. Bu durum kent kimliğinin silikleşmesi ve yok olması gibi bir takım olumsuzlukları da beraberinde getirmektedir. Bir kentin kültürel varlığını korumadaki ana faktör kentlilik bilincinin oluşturulmasıdır (Uralman, 2012: 6).

Kent müzesi, kentin tarihini, toplumsal, sosyolojik, kültürel, coğrafi, ekonomik, siyasi, etnik, dini, yerel ve benzeri mirasını, özelliklerini konu alan ve bu anlayışa yönelik bir koleksiyon barındıran kültürel mekânlardır. Kent insanının yaşadığı kent hakkında, yerli ve yabancı ziyaretçilerin ise ziyaret ettiği kent hakkında bilgi sahibi olmaları için kentin tarihini, ekonomisini, tarımını, kültürünü, el sanatlarını yansıtan, toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel yönden gelişimlerini gösteren yapılardır. Kent müzesi kentteki tarihin ve kültür mirasının korunmasında aktif rol oynayıp, kentin bir bütün olarak tanıtımına yardımcı olmaktadır (Köse, 2010, 9).

19. Yüzyıl sonlarında ortaya çıkan kent müzesi kavramı ülkemizde 21. Yüzyılda özellikle yerel yönetimlerin destekleri ile hayat bulmuştur. Bu müzelerin amaçları kentlere kimliğini, yaşam biçimlerini, değişim ve gelişimleri göstererek kentsel belleği unutmamalarını ve sürekli hafızalarda yer etmelerini sağlamaktır. Ziyaretçiye yeterli bilgi verebilmek amacı ile eserlerin yanına maket, şekil, fotoğraf ve açıklayıcı levhalar konulmaktadır (Karataş, 2011: 3). Tüm bunların bir arada gözlemlendiği Tire Kent Müzesi günümüz koşullarında yaşayan müze kavramı ile modern müzelere güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Tire Kent Müzesi, Tire halkının ve Tire ile ilgilenenlerin bir buluşma noktası, kültürel üretim ve paylaşım merkezidir. Kent kimliğinin ve kentlilik bilincinin geliştirildiği, farklı etnik, dinsel, kültürel, toplumsal gruplar arasında karşılıklı anlayış ve saygı ile beraber ortak yaşam kültürünü güçlendiren, Tirenin tarih mirasının korumasında aktif rol oynayan, Tirenin gelişimine ve tanıtımına katkıda bulunan iletişim, eğitim, koruma ve kültür merkezidir (Adanalı, 18.11.2016 tarihli görüşme)

Tire Kent Müzesi binası Erken Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Mimar Can Egeli'nin projesi olarak inşa edilen, Tire Belediyesine hizmet verdikten sonra Tire Belediyesinin yeni yerine taşınması ile restore edilerek kent müzesi şeklinde değerlendirilen bu bina 15 Ekim 2014 tarihinden itibaren müze olarak hizmet vermeye başlamıştır (Anonim, 2015: 20). Tire'ye ait kent belleğinin oluşmasını hedefleyen müze, yöreye ait geleneksel mesleklerin icra edildiği bir

çarşısı ile de dikkatleri üzerine çekmektedir. Yılın her günü ziyarete açık olan Tire Kent Müzesi sadece 1 Ocak tarihinde kapalıdır.

Tire Kent Müzesinin girişini ve üst koridorunu oluşturan kısımda geçmişten günümüze Tire'de belediye başkanlığı yapmış kişilerin fotoğrafları yer almaktadır. Tire kelimesinin kökeni, Tire'nin ve Tire Belediyesinin tarihsel geçmişi konusunda bilgiler içeren belgeler (evlendirme defterleri, nüfus cüzdanları ve dönemin belediye yetkililerince düzenlenmiş olan belgeler), günümüze ulaşmış olan ateşli silahlar, savaş araç ve gereçleri, kapı tokmakları, kapı kulpları ve eski Tire evlerine ait olan kapı kilit ve aksesuarlarından oluşan bir koleksiyon yer almaktadır. Dört tane salonu bulunan müzenin salonlardan birisinde Tire'de iz bırakmış, Tire de doğmuş ya da yetişmiş değerlere (Ressam Seha Gidel ve Fuat Mensi Dileksiz, Opera Sanatçısı Gönül Duman, Müzisyen Tanju Okan ve Komedyen Nejat Uygur, Mimar Can Egeli, Öğretmen Mehmet Kurşaklıoğlu, Neyzen Şenol Filiz, Tire Müzesinin Kurucusu Faik Tokluoğlu, Siyasetçi Halil Çulhaoğlu, Oyuncu Cansel Elçin, Oyuncu Yalçın Menteş, Tireli Hamide Gürez) ayrılmıştır. Diğer bir salonda ise günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş olan mesleklerin sergilendiği teşhir alanları bulunmaktadır. Terzi, Kunduracı, Fotoğrafçı (Foto Melek) dükkânları canlandırılmıştır. Ayrıca 1923 yılında kurulan ve Türkiye'nin ilk bandoları arasında yer alan Tire Armoni Bandosu'na ait eserler de bu salonda teşhir edilmektedir (Bkz. Fotoğraf: 1-2-3). Alt Koridorda ise yöreye ait giyim-kuşam-dokuma kültürü ile Osmanlı Dönemi'nde çok sayıda inşa edilen hamamlardan Tire'nin su ve temizlik kültürü de canlandıran bir hamam yer almaktadır. Tire Kent Müzesinin bir salonu dönemlik-geçici sergilere ev sahipliği yapması için ayrılmıştır. Bu salonda aynı zamanda Osmanlı Devleti'nde basılan ilk tıp kitabını çeviren Tıp Alimi Şanizade Ataullah Efendi, ünlü yazar ve devlet adamı Alphonse de Lamartine için düzenlenmiş kalıcı köşeler de bulunmaktadır. Son salonda ise Tire'nin yemek kültürünü yansıtan mutfak ve günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş olan geleneksel mesleklerden bakırcı, kalaycı, saatçi, eczane ve doktorlardan temin edilen eserlerin sergilendiği sağlık köşesi teşhir edilmektedir (Bkz. Fotoğraf: 4-5-6).

Çarşı bölümünde Tire Belediyesi'nde 1940'lı yıllarda kullanılmış makam aracı da sergilenmektedir. Ayrıca sporseverler için bir bölüm hazırlanmıştır. Tire'de geçmiş dönemlerde faaliyet göstermiş olan kulüpler ve sporcuların nostaljik fotoğrafları ile çeşitli dallarda kazanmış oldukları kupalar sergilenmektedir. Ayrıca müze bahçesindeki açık sergi alanlarında geçmişten günümüze tarım aletleri vb. eserler yer almaktadır. 1.810 m^2 kapalı kullanım alanına sahip müze 236 kişilik 3D sinema, gösteri ve konferans salonu ile Tire'nin sosyal hayatını da geliştirmeyi hedeflemiştir.



Fotoğraf 1-2-3: Kunduracı, Fotoğrafçı, Tire Armoni Bandosu



Fotoğraf 4-5-6: Bakırcı, Saatçi, Eczane

Tire Kent Müzesi'nin alt katında bulunan çarşı ise geleneksel mesleklerin yaşatılmasına büyük bir katkı sağlamaktadır. Beledi Dokuması, Nalıncı, Körüklü Çizmeci, Semerci, Urgancı, Keçeci, Hasırcı, Saraç, Torna Atölyesi, Berber, Sepetçi ile Yorgancının faaliyet gösterdiği çarşı Tire Kent Müzesinin kalbini oluşturmaktadır (Bkz. Fotoğraf: 7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18). Ülkemizde bir başka örneği bulunmayan bu çarşı kente özgü değerleri yaşatmaya çalışmaktadır. Mesleklerini icra eden ustalar ortaya çıkarmış oldukları ürünleri ziyaretçilerin beğenisine sunarken bu mesleklere olan ilginin de artması hedefleniştir. Bu yüzden çarşı içerisinde küçük birer dükkân görünümünde olan çalışma alanlarının kapısı bulunmamaktadır. Ziyaretçiler kolaylıkla ustalar ile iletişim kurabilmekte ve icra ettikleri meslek hakkında detaylı bilgiler alabilmektedir. Bu çalışma alanlarında üretilen hediyelik eşyalar müzenin çıkış kısmında yer alan kent dükkânında satışa sunulmaktadır. Bu mesleklerin yeniden icra edilmesi geleneksel mesleklerin tanıtılmasında, ilgi uyandırmasında ve başkalarına öğretilmesinde olumlu yönde etki etmektedir.



Fotoğraf 7-8-9: Beledi Dokuması, Nalıncı ve Körüklü Çizmeci



Fotoğraf 10-11-12: Semerci, Urgancı ve Keçeci



Fotoğraf 13-14-15: Hasırcı, Saraç ve Mobilya Atölyesi



Fotoğraf 16-17-18: Torna Atölyesi, Berber ve Yorgancı

SONUÇ

Tirenin ve Tirelinin aynası olmak için yola çıkan Tire Kent Müzesi, Tire halkının bağışları ile her geçen gün daha çok büyümeyi ve gelişmeyi hedeflemektedir. Sergilenen her eser ile bağışçısının da adının yaşamasını sağlamaya çalışan Tire Kent Müzesi gerçekleşen etkinlik ve eğitim faaliyetleri ile Tire halkının geleneklerinin, inançlarının ve kültürünün gelecek nesillere aktarılmasını sağlanmaya çalışılmaktadır.

Açıldığı günden itibaren yerli ve yabancı ziyaretçilerin yoğun ilgisini çektiği, günlük ortalama 400 ziyaretçi ağırlayan Tire Kent Müzesi'nin, özellikle genç nüfus tarafından tanınması amacı ile ilçedeki okullar ile düzenli ziyaret programları yapılmakta ve rehberler eşliğinde öğrencilere kültürel miras ve geçmiş aktarılmaktadır. Son verilere göre 303. 989 kişinin ziyaret ettiği (Adanalı, 18.11.2016 tarihli görüşme) Tire Kent Müzesi, yaşayan müze kavramını hayata geçirmesi, müzelerin sadece eser depolamak ve sergilemek amacını gütmediğini ortaya koyarak başarıya ulaştığı için dikkatleri üzerine çekmektedir. Kaybolmakta olan geleneksel mesleklerin müzede yaşatılması, sürekliliğin sağlanabilmesi, bu mesleklerin cazip ve kazançlı hale getirilmesi için Halk Eğitim Merkezi ile ortak kurslar açılarak yeni usta adaylarının yetiştirilmesi müzenin amaçları arasında yer almaktadır.

Tarihin ve kültürel mirasın korunmasında aktif rol oynayan kent müzelerinin, kentin bir bütün olarak tanıtımına olumlu etkilerde bulunduğu kuşkusuz kabul edilmektedir. Kentlilik bilincinin oluşturulması için öngörülen üç temel yaklaşım; kentin tarihi ve kültürel değerlerini farkına varmak, kentin fiziksel, kültürel ve sosyal dönüşümünü gerçekleştirmek ve kente aidiyet duygusunu hissederek, kenti sahiplenip korumaktır. Bu yaklaşımlar kent kimliğinin tanınmasına ve bireylerin belleğinde yer alan kent ile ilgili anıların hatırlanmasına yardımcı olmaktadır. Sürekli değişen toplumsal anlayışa karşın, kente ait gelenek ve görenekleri yaşatmada "kent belleği" büyük bir önem taşımaktadır (Uralman, 2012: 8).

Tire Kent Müzesi, kentin tarihsel, kültürel, sosyal ve ekonomik birikimini tanıtmak, yarına şekil verebilmek için Tire ile ilgili her türlü eşya, belge, kitap, görsel malzeme, ses ve görüntü kayıtlarını ziyaretçilerin beğenisine açmıştır. Ayrıca tematik ve kronolojik, geçici ve sürekli sergiler ile kentin sosyal hayatını canlandırmayı da amaçlamaktadır. Tüm bu işlevlerinin yanı sıra Tire Kent Müzesini özel kılan bir diğer özelliği ise geleneksel mesleklere vermiş olduğu değer ve fırsatlardır. Müze vasıtası ile yaşayan kent olmak için toplantılar, etkinlikler, konferanslar, atölye çalışmaları, eğitim çalışmaları ve sinema gösterimleri ile kentin canlılığını korumaya çalışmaktadır.

Tarih boyunca çeşitli mesleklerin icra edildiği bir yer olan Tire'de geleneksel mesleklerin yaşatılması adına gerçekleştirilmiş olan Tire Kent Müzesi'ndeki geleneksel çarşıda geleneksel mesleklerin son ustaları tarafından üretim yapılması ve ortaya çıkan ürünlerin teşhir edilmesi ile dünyada bir ilki gerçekleştirmiştir. Müze binası Tarihi Kentler Birliği'nin 2014 yılı en iyi restorasyon uygulaması ödülüne layık görülmüştür (Anonim, 2015: 20). Kent müzelerinde asıl olan müzenin ne kadar bütçe ile ayakta durduğu değil halk ile olan etkili iletişim sayesinde interaktif bir eylem içerisinde olmasıdır. Tire Kent Müzesi geleneksel meslekleri icra eden ustalara verdiği değer ve imkânlar ile bu anlamda büyük bir başarı göstermiştir. Bu yüzden ziyaretçi sayısı her geçen gün daha fazla artmaktadır. Bu başarı Tire Kent Müzesi'nin salt bir müzecilik anlayışını benimsemeyip interaktif olarak kurgulanmış olmasına bağlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Anonim (2015). **Tarihin, Huzurun ve Yeşilin Kenti Tire-The Land of History, Peace And Nature Tire,** Tire Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları. İstanbul.
- Boyraz, Burak (2013). "Müze Teknolojileri ve Sergileme", **İdil Sanat ve Dil Dergisi, Dergisi,** Cilt: 2, Sayı: 8.
- Buyurgan, Serap ve Mercin, Levent (2005). **Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları,** Editör: Vedat Özsoy, Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları, Varan Matbaacılık, Ankara.
- Erhat, Azra (1984). **Mitoloji Sözlüğü,** Remzi Yayınları, İstanbul.
- Karataş, Abdullah (2011). "Çevre Bilincinin Geliştirilmesinde Doğa Tarihi Müzeleri'nin Rolü"**, Akademik Bakış Dergisi**, Sayı: 27.
- Keleş, Ruşen (2005). "Kent ve Kültür Üzerine", **Mülkiye Dergisi,** Cilt: 25, Sayı: 246.
- Kısa, Yavuz (2012). "Sosyal Bilgiler Öğretiminde Müze Kullanımına İlişkin Öğretmen ve Öğrenci Görüşlerinin İncelenmesi (Afyonkarahisar Müzeleri)", **Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** Danışman: Doç. Dr. Ahmet Ali Gazel, Afyonkarahisar.
- Koyuncu, Ayşegül (2007). "Burdur'da Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kimi Meslekler", **1. Burdur Sempozyumu (16-19 Kasım 2005 Burdur),** Cilt: 1, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Rektörlüğü Sempozyum Dizisi: 1, Fakülte Kitap Evi Baskı Merkezi, Burdur.
- Koyuncu Okca, Ayşegül (2016). "Denizli'de Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kimi Geleneksel Meslekler-Some Traditional Occupations About to Be Lost in Denizli", **Akademik Bakış Dergisi,** Sayı: 58.

- Köse, Ersoy (2010). **Uygulamalar Işığında Türkiye'de Kent Müzeciliği Kavramının Değerlendirilmesi,** T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Uralman, Nezahat Hanzade (2012). **Müze Halkla İlişkileri Aracılığıyla Kentlilik Bilinci Oluşturma: Çanakkalede'ki Müzelerin Değerlendirilmesi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Filiz Balta Peltekoğlu, İstanbul.
- Yılmaz, Arzu (1996). "Müzelerde Çocuk Eğitiminin Müze Koleksiyonları Bağlamında Değerlendirilmesi ve Rahmi M. Koç Sanayi Müzesi Örneğinde İrdelenmesi", **Yıldız Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** Danışman: Prof. Dr. Lütfi Özbilgin, İstanbul.

KAYNAK KİŞİ KÜNYESİ

- Edip Adanalı, 1963, Üniversite Mezunu, Jeoloji Mühendisi-Tire Kent Müzesi Müdürü, 18.11.2016 tarihli görüşme.

ORTA ASYA'DAN ANADOLU'YA TÜRK KÜLTÜRÜNDE KULLANILAN EL DOKUMA SANATLARI MOTİFLERİNİN SEMBOLİK ANLAMLARI VE DEĞİŞİM SÜREÇLERİ

(SYMBOLIC MEANINGS AND CHANGING PROCESSES IN PATTERNS OF HAND WEAVING ARTS USED IN TURKISH CULTURE FROM CENTRAL ASIA TO ANATOLIA)

S.Tuğba ARABALI KOŞAR[*]
Nesrin ÖNLÜ[**]

ABSTRACT

Turkish civilization is one of the oldest civilizations in history. Immigrations of Turks to Anatolia enabled its current cultural structure to be shaped, in which Anatolia became Turkicized and Turk happened to be Anatolians.

Turkoman tribes moved on the route from Central Asia to Anatolia where they met other ethnicities and neighbors during permanent and occasional settlements thus an amazing cultural richness of motifs appeared due to influences and interactions of various cultures such as Crusades, Selchukis and Ottomans as well as historical cultural accumulations in Anatolia. It is clear from Turkish history of culture that motifs in architecture and other Arts&Crafts were carried from Central Asia to Anatolia, interacted with various cultures and went through changes.

Having interacted with other cultures on the route from Central Asia to Anatolia, Turks were exposed to metamorphosis in a variety of fields in religion and civilizations, which was later reflected to their motifs. This process includes two steps the first being acquaintance with Islam the second interaction with previous cultures upon their entrance into Anatolia.

Motifs are believed to be of distinctive importance as values, assets, symbols (sign, talisman) in religious and social living of numerous civilizations established in Central Asia and Anatolia.

Hand weaving is of particular importance in hand Arts&Crafts which is one of the richest resources in Turkish culture. Hand weaving has been a significant occupation for Turks since Central Asia to Anatolia. Hand weaving were woven in Central Asia first then developed and spread across the world in the process of movements, trade and wars, during which motifs on woven items were carried to and interacted with other cultures with the result that their forms and symbols changed occasionally symbolic meanings remained but implied floral and animal motifs varied based on geographies where they moved.

Motifs were occasionally interpreted in their actual visual expressions and sometimes provided with symbolic meanings such as abundance and plentifulness, talisman, magic, protection, power and heroism.

In the light of accessible written and visual resources, the present communique will comparatively discuss motifs used in weaving arts in Turkish

[*] Arş. Gör. Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü.
[**] Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü.

culture from Central Asia to Anatolia. Motifs turned into national symbols belonging to both geographies will be compared with those motifs caused by cultural and historical continuity between Central Asia and Anatolia combined with similarities between progressed and traditionalized hand weavings based on religions, conventions, regions and livelihoods on the route for immigrations in terms of disappearance, form, meanings, functional changes, similarities and differences to consequently discuss related differences and their reasons.

Keywords: Turkish Culture, Central Asia, Anatolia, Motifs, Symbolic meaning

GİRİŞ

Motiflerin gösterdiği biçim ve sembolik anlam özellikleri, o bölgenin ya da ulusun tarihsel süreklilik içinde süsleme sanatlarının karakterini, sanat düzeyini ve sanat anlayışını, sosyo-kültürel, ekonomik yapısını izlememize önemli ölçüde yardımcı olmaktadırlar.

Ulaşılabilen kaynaklarda, Türk el dokuma sanatları içerisinde yer alan motiflerin, sosyo-kültürel ve coğrafi yapıya da bağlı olarak biçimlerinin, anlamlarının ve de kullanım yeri, amacı ve işlevinin zaman içerisinde değişim gösterdiği gözlenmiştir. Türk toplum yaşantısında çok derin izler bırakmış olan, Türklerin ilk dini inanışı olarak kabul edilen Şamanlık ve gelenekleri Türk toplumunun ayrılmaz bir parçası olan sanatını da etkileşmiştir. Bu etki İslamiyet sonrası dönemde de devam etmiş, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde İslam Dini'nin etkisiyle birlikte diğer Müslüman topluluklardan da etkilenmiş, bu etkiler motiflerin biçim ve anlamlarına da yansımıştır.

İslamiyet'ten önce Türk kültürü el dokuma sanatları (kumaş dokuma, halı, kilim) motiflerinde her yöreye ait değişiklik gösteren renk anlayışı ve kompozisyon özelliklerine rağmen, aynı çıkış noktasına sahip oldukları ve aynı motiflerin kullanıldığı görülmüştür. Zaman içerisinde, sosyo-ekonomik kültürel yapı değişimleri, gelinen toprakların coğrafi yapısı, estetik beğenilerin farklılaşması, benlik algısının değişimi, yaşam ve amaç tercihlerindeki değişimler motiflere de yansımış, ortak beğeni bütünlüğünde anonim bir özellik kazanmıştır.

Bu kapsamda bildiride; Türk kültüründe yer alan el dokuma sanatlarından halı, kilim vb düz dokumalar ve kumaşlarda yer alan ve Orta Asya'dan Anadolu'ya aktarılan motifler, sembolik anlamları ve değişim süreçleri üzerinde durulacaktır.

ORTA ASYA'DAN ANADOLU'YA TÜRK EL DOKUMALARINDA KULLANILAN MOTİFLER, SEMBOLİK ANLAMLARI VE DEĞİŞİM SÜRECİ

Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk el dokumalarında kullanılan motifler incelendiğinde, hayvansal, bitkisel ve geometrik, figürlü veya sembolik motifler olarak tanımlanan motif grupları dikkati çekmektedir. Motifler, Orta ve İç Asya'da milattan önceki binyıllardan MS 14-15. yüzyıllara kadar çok çeşitli konuları içerir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle erken tarihli örneklerde av kültürü ve sembolizmini yansıtan motifler egemendir.

Ulaşılabilen kaynaklar tarandığında, Orta Asya'dan Anadolu'ya el dokumalarında yer alan havyan motiflerinin çeşitli dinsel inançların, coğrafi şartlara uygun biçimde gelişen hayat tarzının bir gereği olarak kullanıldığı görülmektedir. Orta Asya'dan Anadolu'ya el dokumalarında en çok kullanılan hayvan motifleri kuş, kartal, yılan, kaplan, aslan, geyik, at, koç, ejderhadır.

İslamiyet'ten önceki dönemlerde bazı Türk toplulukları kuşları, kartal da dahil olmak üzere ongun (koruyucu ruh) kabul etmişler ve kuşu, ruhun simgesi, cennetin ifadesi olarak görmüşlerdir. Kuşlar, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alınan hayvanlardan sayılmış, bundan dolayı şaman elbiselerinde kuş biçimi taklit edilmiştir. Altay yaradılış destanında tanrı Ülgen kuş biçimindedir. Kutadgu Bilig ve Dede Korkut gibi çeşitli eserlerde alegori oluşturmak için kullanılan kumaşlar arasında tavus kuşu da yer almaktadır (Çoruhlu, 2010:176). Kaynaklarda Orta Asya ve Çin'de çok eski çağlardan beri tavus kuşunun güzellik, başarı, saygınlık, tahtın simgesi ve kötülükleri uzaklaştıran bir kuş olarak görüldüğü belirtilmiştir (Çoruhlu, 2010:175; Eberhard,2000:295). Proto-Türk ya da Hun devrine ait Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler arasında tavuk ve horoz motiflerine de rastlanmaktadır. Emel Esin, Türk kozmolojisinde barış unsurunun hayvan biçimli timsalinin tavuk ve horoz olduğunu belirtmektedir. Çoruhluya göre tavuk on iki hayvanlı Türk takviminin yıl simgelerinden biri, horoz'un ise, cesaret, savaşçılık, dürüstlük, nezaket ve şeytanı def etme gibi vasıfları olduğundan onun bu kavramların simgesi olarak el sanatlarında yer aldığı belirtmektedir(Çoruhlu,2002:148).

Kartal motifi ise koruyucu ruh anlamının yanı sıra, asalet sembolü olarak kabul edilip, İslâmiyet'ten önceki Türk devletlerinde hükümdarların ve devletin ileri gelenlerinin güç, kuvvet ve kudretinin bir göstergesidir (Ögel, 1972:1134–1135). Dede Korkut hikâyelerinde iyiliğin, özgürlüğün ve yiğitliğin sembolü olmuştur (Alsan,2005:90). Kartal, hemen hemen tüm eski kültürlerde görülmekle birlikte Hun, Göktürk, Uygur, Avar, Abbasi, Gazne, Fatimi, Eyyübi ve Büyük Selçuklu sanatında nazarlık, tılsım, kudret ve kuvvet sembolü olarak betimlenmiştir. Türk kültüründe dini geleneklere dayalı yaşayan ancak zamanla dini önemini kaybeden kartal sembolü sadakat, iyilik, cesaret, koruyucu gibi çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Anadolu Türkleri tarafından tapılacak dini öğe olarak görülmemiş, dolayısıyla da dini eserleri olan camilerinin dış cephelerinde süsleme unsuru olarak kullanılmış (Alsan, 2005:88), Türk sanatı ve kültür tarihi içinde milli bir sembole dönüşmüştür (Çoruhlu, 2002:153). Zümrüd'ü Anka kuşu motifi varlığını Orta Asya'dan Anadolu'ya taşıyan diğer kuş motiflerindendir ve yaşam ağacıyla bağlantılı olarak ölümsüzlüğü ifade etmektedir.

Yaşam ağacıyla bağlantılı diğer bir hayvan motifi ise yılandır. Orta Asya inançlarına göre ağacın altında bekçi olarak bir yılan bulunur. Ağacın tepesindeki kuş ve altındaki yılan ya da ejderha olarak betimlenen hayvanların genellikle mücadele- savaşım sahneleri içerisinde betimlendiği görülür. Yılan kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaradılışını sembolize etmektedir. Orta Asya Türk inanışında yer ve yeraltının simgesi olmuş; bolluk, bereket, sağlık ve mutluluğu sembolize etmiştir. Anadolu'da–geçmişten günümüze yeraltı ile ilgili inançların etkisiyle kötülüğü sembolize etmiş ve örneğin Konya yöresinde canavar olarak nitelendirilmiştir. Anadolu dokumalarında yılan motifi zigzag (meander), bulut ve ejder şeklinde yorumlanmıştır.

Bir diğer hayvan motifi kaplandır. Çoruhlu, Orta ve İç Asya'daki kazılarda ele geçirilen eserlerde kaplanın Türklerde alplık ongunu, güç, kuvvet, yiğitlik hükümdarlık ve taht simgesi olduğundan ve aynı zamanda kaplanın hayvan-ata olarak saygı gördüğüne işaret etmektedir (Çoruhlu, 2010:158). Zıt kavramların savaşını temsil eden hayvan mücadele sahnelerinde kaplanın galip hayvan olarak

gösterildiğini belirten Çoruhlu, kaplanla ilgili alegorinin devam ettiğini, erken devir Türk sanatında olduğu gibi İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında da kaplan tasvirlerinin yaygın olarak kullanıldığını savunur (Çoruhlu, 2010:160).

Orta Asya ve bağlantılı olarak Anadolu halı ve düz dokuma yaygılarında kullanılan aslan motifi gerçeğine benzer şekilde tek veya çift aslan şeklinde tasvir edilmiştir. Aslan güç, kuvvet ve aynı zamanda güneş ve aydınlık sembolüdür. Dini bir motif olarak ta yorumlanan aslanın Şaman inancının İslam tarikatlarındaki kalıntılarından dolayı Anadolu Selçuklu sanatında sıkça rastlanmasına yol açmıştır.

Orta Asya insan topluluklarının inanç dünyasında tarih öncesi çağlardan beri geyik figürü yer almış ve kutsal sayılmıştır. Çeşitli sanat eserlerinde, daha çok taşınabilir boyuttaki göçebe eşyaları üzerinde en çok görülen hayvanlardan biri geyiktir. Çoruhlu, geyik figürünün, Türk mitolojisinin kökleri mezolitik döneme kadar giden en eski simgelerden biri olduğunu, gök ve yer unsurlarına bağlı olarak diğer birçok hayvanla ortak özellikler gösterdiğini geyiğin birçok anlamının simgesel olarak Müslüman Türklerde de devam ettiğini savunur (Çoruhlu, 2010:163).(Fotoğraf5-6)

Orta Asya ve bağlantılı olarak Anadolu el dokumlarında kullanılan at motifi XV. yy halılarında yerini mitsel griffona bırakmıştır. Genellikle süvari ile birlikte kullanılan at motifi yiğitliğin sembolü olarak kullanılmıştır. Pazırık kurgan buluntularından itibaren görülen koç ve boynuz motifi ise, bereket, kahramanlık, güç, erkeklik sembolü olarak kabul edilmektedir.

Efsanevi hayvan motifleri arasında İslam sanat eserlerinde bolca tasvir edilen diğer bir motif de ejderdir. Ejder veya ejderha figürü Türk kültüründe daha çok mitolojik bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kozmolojisinde yer ve gök ejderinden söz edilir. Yer- su- gök ilkelerine göre efsanevi bir varlık olan ejder aslında bir ruh'tur. Esin'e göre; bu özellikleri ile bulutlara yükselen ejder yağmurun yağmasını sağlamakta, bereket ve bolluğun kaynağı olarak betimlenmektedir. Orta Asya-Türk kültüründe evren diye isimlendiren ejder motifi Uygur döneminde olumlu bir simge olmaya devam ederek Anadolu Türk halı ve düz dokuma yaygılarında geometrik bir çerçeve içinde ya da serbest bir şekilde işlenmeye devam etmiştir. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle süsleme sanatlarında çoğalmış, Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına da girmiştir. Selçuklu sanatında çoğu zaman düğüm şeklinde görülen ejder, yılan gibi pullu gövdeli, ayaksız, kimi zaman kanatlı kimi zaman kanatsız şekilde gösterilmiş ve kudreti bereket, saadet ve uğur sembolü olmuştur (Birol, Derman, 2013:129). Yılan şeklinde biçimlendiğinde Milas halılarındaki gibi kötülük, Niğde, Kırşehir çevresindeki gibi iyilik, bolluk sembolü olarak değerlendirilir. Yaşar Çoruhlu ise, Türklerde özellikle erken dönemlerde, bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş olan ejder motifinin, Türklerin Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçmesiyle birlikte var olan anlamını yitirdiğini ve daha çok alt edilen kötülüğün simgesi haline dönüştüğünü belirtir (Çoruhlu, 2010:152-153).

Hun, Göktürk ve diğer Türk topluluklarında sıkça kullanılan hayvan motifleri, Uygurların devlet kurduğu döneme kadar geçen sürede çeşitli değişiklikler göstermiştir. Uygurların yerleşik düzene geçerek, Budizm ve Manihaizm dinini kabul etmiş olmaları hayvan motiflerinden çıkışlı olduğu düşünülen, "Kıvrık dal üslubu" dediğimiz bir üslubu geliştirmelerine neden olmuştur. Bu motifler hayvan organlarının (ayak, boynuz, v.b) soyutlanması sonucu süs motifi biçiminde

kıvrımlara dönüşmüştür. Üsluplaşmış bulut ve ejder motiflerinin kökeni de yine Orta Asya el dokumalarında görülmektedir.

Rumi figürünün en eski örneklerinin Uygur Türklerine ait 9.ve 10. yüzyılda yapılmış olan, Bezeklik fresklerindeki bir su canavarının kanatlarında görüldüğü söylenir. Ulaşılabilen kaynaklara göre, M.Ö. I. yüzyıla tarihlenen Noin Ula dokumalarında ve bundan daha öncede M.Ö. 500 yıllarına tarihlenen Pazırık kurganındaki mumya ve aplikelerde Rumi motifine açıkça rastlanmaktadır. Rumiler Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilmiş ve Selçuki adıyla anılmıştır.

Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk el dokumalarında önemi büyük olan bir diğer motif grubu da bitkisel motifler/çiçekler, yapraklar, meyveler ve özellikle de ağaç motifleridir. En sık rastlanan ağaç motifleri servi ağacı, hurma ağacı, hayat ağacı, meyveleri belirtilen meyve ağaçları ve çiçek açmış ağaçlar oldukları görülmektedir (Akar vd, 1978:11). Kutsal olarak kabul edilen ağaç motifi tüm kültürlerde varlığını gösteren motiflerdendir. Ağacın bazı Türk topluluklarının türeyiş mitolojilerine konu olduğu görülmektedir. Çin kaynaklarına göre bazı Türk boylarının hakanlarının, türeyiş mitolojisinde de Uygurların, ağaçtan türediklerinden bahsedilmektedir (Ögel, 1993: 74-75, Selçuk, 2005: 236). Söz konusu Türk mitolojilerinde ağacın ana rahmi fonksiyonu üstlendiği dikkati çekmektedir (Selçuk, 2005: 238). Evrensel ağaç, Dünya ağacı, evrensel eksen, yaşam ağacı, bilgi ağacı, ışıklı ağaç gibi isimler almaktadır. *'Dünya ağacı kökleri ile yer altını, gövdesi ile yeryüzünü, dalları ile gökyüzünün değişik katlarını, tepesi ile göğün zirvesini iletişime soktuğundan evrenin ekseni görevi üstlenir. Evrensel ağaç ayrıca dünyanın dayanağı yerine de geçer. Eski Doğu Asya Türk topluluklarında ağaçlar ve dağlar, göğün en tepesinden yer-suyun dibine varan birer eksen gibi görülürdü. Altaylılara göre tanrılar, takım yıldızlarının (burçlar) etrafında döndüğü bu evrensel direğe atlarını bağlarlardı. Bir eksen görevini yüklenen evrensel ağaç, aynı zamanda iki ucu ile yer altını Güneş ya da Kutup Yıldızına birleştirmektedir. Orta Asya Türkleri Kutup Yıldızını göğün merkezi olarak kabul etmişler ve yerin gökle bu noktadan başlayan bir demir kazıkla bağlandığına inanmışlardır. Yerden kalkarak Kutup yıldızına uzanan demir kazık, bu topluluklar tarafından bir dünya ağacı gibi görülmüştür" (Alantar,2007:61).* Orta Asya Şamanizm inançlarında ise, Şaman din adamı olan Kamın evrensel ağaca tırmanması, onun gökyüzüne, yüce tanrı Ülgen'in makamına çıkışını simgelemekteydi. Bu gizemli yolculuk, yedi ya da dokuz basamaklı kutsal direk üzerinde gerçekleşiyordu ve ayinsel direk bir merdiven görevini görüyordu (Alantar, 2007:61). Evrensel ağaç aynı zamanda yaşam ağacı/hayat ağacı niteliğinde sonsuz yaşamın, mutlak gerçekliğin, ölümsüz yaşamın simgesidir. (Fotoğraf 1)

Hayat ağacı figürü, Şaman'ın yer altı ve gökyüzü yolculuklarında merdiven olarak kullanıldığına inanılan bir simge iken İslamiyet'ten sonra cennet ağacı olarak tanımlanmış ve bu şekilde süslemelerde kullanılmaya devam edilmiştir. Yeni dinin etkisi ile zamanla azalan figürlü simgelerin yerini bitkisel simgeler almıştır (Mülayim, 1989:110).

Hayat ağacı motifi Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan, halı ve kilimlerimizde en çok yer alan ve bugün de varlığını sürdüren bir motiftir. Anadolu dokumalarında, servi, hurma sedir, incir zeytin, asma, palmiye, kayın, nar, meşe, çınar ağacı motifleri şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da servi ve hurma ağacı motifinin 17. yüzyıldan itibaren çok sık görülmeye başlandığı, Yeniçeri

bayraklarında ağaç dalı, gök servi, hurma ağacı motiflerine yer verildiği bilinmektedir (Gürsu, 1988: 164, Sürür, 1992: 195-196). Hayat ağacı olarak kabul edilen hurma ağacı, palmiye, meşe ağacı motifi ise, Osmanlı dokuma kumaşlarında hurma motifi, palmet, çınar yaprağı motifi şeklinde ve bir bezeme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 2).

Bir diğer Orta Asya kökenli bitkisel motif olan lotus çiçeğinin tasvirlerine ise, özellikle Uygurlar döneminde sıkça rastlanmaktadır. İslamiyet sonrası Karahanlılar vasıtasıyla Türk İslam sanatına aktarılmış, Selçuklularla birlikte Anadolu'ya ulaşmıştır. Lotus motifi ruh temizliği anlamına gelmektedir. Hatai motifleri Orta Asya kökenli bir motif olup, çıkış yeri olan (Hıtay, Hatay)'ın ismiyle tanınır. Çeşitli çiçeklerin (dikey) kesitlerinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla oluşur.

Türk sanatında bitkisel figürler Orta Asya'dan itibaren sıkça kullanılmıştır. Ancak hayvansal ve soyut figürlerin Selçuklu sanatında daha yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Figürlü simgeler gibi bitkisel simgelere de şaman inanç geleneklerinin yansıtıldığı görülmektedir. İslam dininin kabulü ile bu figürlerin içeriklerinde birtakım değişmeler olmuştur. İslami düşünce, toplum hayatının her kesimine bütünüyle hâkim olmamış ancak mevcut unsurları bir düzene sokabilmiştir. Böylece motif, figür, tasvir, suret vb. terimler bir değişim sürecine girmiştir. Genel olarak simgesel anlamlarını Orta Asya kültüründen ve şaman dini inançlarından alan figürler, Türklerin dokuzuncu yüzyılda İslam dinini kabul etmeleri ile birtakım değişmelere uğramışlardır. Bu değişimden en çok figürlü simgeler grubu etkilenmiştir. İslam anlayışının getirdiği yenilikler önce bu simgelerin anlam bakımından değişime uğramasına zamanla da azalarak yok olmasına neden olmuştur (Kavuncuoğlu, 2003, s.18).

Orta Asya'dan Anadolu'ya varlığını sürdüren bir diğer motif grubu da gökyüzüyle ilgili olan motiflerdir. Kutup yıldızı, çarkıfelek, güneş, kün-ay gibi. Kutup yıldızı hem göğün zirvesi hem merkezi hem de kapısıdır. Asyalı toplumların büyük bir bölümü, yeryüzünün göğün merkezindeki kutup yıldızına bir kazık ya da bir direk ile bağlı olduklarını düşünürler. Bu nedenle, Türkler, aşırı saygı gösterdikleri kutup yıldızına "demir direk- kazık" adını takmışlardır. Yakut Türklerinin gözünde o bir "demir ağaç" tır. Uygurlar ise ona Budizm'in etkisinde "altın kazık" adını vermişlerdir (Alantar,2007:93). Türk Uygur inançlarında dünya bir ağaca benzetiliyor ve dünyanın merkezinde kutsal ışık damlalarından oluşmuş bir sütun olarak tasarlanıyordu. Bu dünya ağaçları, genellikle, bir dağ tepesinde betimleniyor her betimin iki yanında güneş ve ay motifleri yer alıyordu (Alantar,2007: s.82). Birçok toplum için güneş yaşam kaynağı, ay ise ölüm ve diriliş olarak kabul edilmektedir. Güneş, evrensel zekayı, ışık ve ateşi aynı zamanda ölüm ve yeniden doğuşu temsil etmektedir. Bazı halılarda ve güneş imgelerinin Zümrüd'ü Anka kuşunun üzerinde betimlenmesi bunun en önemli kanıtını oluşturmaktadır. Orta Asya Türklerinin gündüz ve gecenin göstergesi olarak güneş ve ay motiflerini kullandıkları, bu betimlemelerde güneş ve ayı birlikte kullanarak gün- tün eşitliğinde birleştirdikleri, bu birleşime kavuşma ya da "kün-ay" adını verdikleri düşünülmektedir.

Son olarak ele alınan; felsefi, dini ve toplumsal değerler doğrultusunda biçimlendirilmiş ve soyutlanarak simgeleştirilmiş motifler ise yingyang, haç, mandala, cennet, su, dağ gibi motiflerdir. Bunların hepsinin temelinde evreni betimlemek, tanrıya ulaşmak düşüncesi yatmaktadır. Asya kökenli yingyang simgesinin eski Türklerde adı "yaruk ve kararıg"dır. Günümüz Türkiye'sinde

özellikle kilim ve halılarda rastladığımız yingyang motifine "kuzucuk" adı verilmiştir. Bu adlandırma anlamından çok şey yitirdiğini göstermektedir.

Orta Asya toplumlarında rastlanan diğer motif ise Haç motifidir. Dört ana yön, Dünyanın merkezi anlamını ifade etmektedir. (Fotoğraf 3) *"Anadolu'da halı ve düz dokuma yaygı dokuyan halk arasında haç motifi tabiri hiç kullanılmaz. Haç, istavroz, gamalı haç gibi tabirler doğrudan Hristiyanlığı çağrıştıran kelimelerdir. Türk kültüründe haç şekilli ya da Nazi sembolüne benzeyen, dört kollu süslemeler çerh (felek), elek, ok vb. isimlerle tanınırlar"* (Deniz,2010:55) (Fotoğraf 4). Türk kültüründe Orta Asya' da zaman çarkını çeviren evren (ejder) motifine benzetilir, karşıtların birliğini ve bütünlüğü betimler. Haç, tılsım olarak kem gözün en tehlikelisi sayılan ilk bakışı kendi üzerine çekebileceği gibi gözden çıkan uğursuz enerjiyi dört yöne dağıtabilir (Alantar,2007:249). Birçok dokumada mandala motifine bağlantılı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Su yaşam veren, ölümsüzlük sunan, dirilik, canlılık simgesidir. Anadolu halılarında genellikle çifte ibrikler, vazodan yükselen hayat ağaçları, çengelli dörtgenler ve zikzaklarla betimlenmiştir.

SONUÇ

Türk kültüründe dokumalar, motif ve renkleriyle, gören göz, duyan kulak, hissedilen aşk dilinden anlayana bir öykü, bir efsane, bir destan olmuştur. Türkler yüzyıllarca motifleri ile konuşup, renkleri ile anlaşmışlardır. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri el dokumacılığı tarih boyunca pek çok kültürü bünyesinde barındıran var olan medeniyetlerin birikimleri ve doğanın zengin kaynaklarıyla birleştirerek Anadolu'da daha da gelişerek özgün kültürel ürünlere dönüşmüştür. Bu etkileşim ve birleşim özellikle dokuma sanatlarının ve ürünlerinin yeni renkler, motifler ve sembollerle bu topraklarda zenginleşmesini sağlamıştır. Böylece Anadolu'da el dokumaları yüzyıllar boyu yapılmaya devam etmiş olup, yöreden yöreye değişen sosyo-kültürel yapı, iklim, bitki örtüsü ve coğrafi konum gibi farklılıklara da bağlı olarak motif, renk ve teknik özellikleriyle kültürel değerlerimizi oluşturmuşlardır.

Aslan, ejder, kartal, geyik, yılan gibi hayvanlar kullanıldıkları yere ve kültüre göre bazen güneş aydınlık, bazen hükümdarlık, bazen de ölüm sonrası yaşam ve cennet sembolü olarak yer almıştır. Hayvanların sembolik anlamları, İslamiyet'ten önceki devirlerde, bozkır kültürü ile yerleşik kültür devreleri arasında bazı değişiklere uğramıştır. Ancak asıl büyük değişiklik İslamiyet'ten sonra gerçekleşmiştir. Ele aldığımız semboller, İslamiyet'ten önceki devrede Şamanizm, Gök, Yer, Su, atalar tasavvurlarıyla ilgili olarak oluşmuştur. Aynı semboller Taoizm, Manihaizm ve Budizm'i kabul eden çeşitli Türk topluluklarında yeni inançların getirdiği sembollerle birleşmiştir.

Benzeri durum İslamiyet'ten sonra da kısmen söz konusu olmuştur. Bu motifler, tasvir yasağı nedeni ile figüratif biçimlerden geometrik ve soyut biçimlere dönüşmüşlerdir. 13. yüzyılda geometrik şekiller ve değişik biçimli hayat ağaçları, üsluplaştırılmış hayvan figürleri 15. yüzyıla dek devam etmiş, Geometrik desenlerin, zemin motif ilişkisi içinde kufi, rumi, bulut, dört yön ve yıldız gibi biçimlerle, 15. yüzyıldan sonra da ağırlıklı olarak soyutlanmış kuş ve ejder gibi Şaman inancı etkisinde koruyucu hayvan motifleri ile kullanılmış olduğu görülmektedir.

Kullanılan motifler; estetik bir görünüm sunmanın yanında, Türk kültürünün inanç biçimini, hayata bakış açısını, gelenek ve göreneklerini, yaratıcılıklarını v.b.

ortaya koyarak, geçmişten günümüze kimliklerinin bir yansımasını oluşturmuştur. Motifler ve kompozisyonlar dönemleri, bölgeleri, boyları ve birliktelikleri göstermekte, Türk Tekstil Tarihi açısından önemli bir belge niteliği oluşturmaktadırlar.

Türk süslemesinin zenginliği, motif türlerinin bolluğu ve motiflerin estetik yapıya sahip oluşlarından kaynaklanır. Türk sanatının bu derece ilerlemesinin sebebi yüzyıllar boyunca süren geleneklerle birleşen motiflerdir.

GÖRSELLER



Fotoğraf 1: Orta Asya'da ağaç tasviri (Tagıyeva,1996:305)



Fotoğraf 2: Hayat Ağacı ile bezeli şehzade kaftanı TS 13/967(Alantar,2007:62)





Fotoğraf 3: Kilimlerde ve halılarda kullanılmış haç motifleri (Alantar,2006:248)
Fotoğraf 4: Haç motifli Antalya Döşeme altı halısı (Alantar,2006:249)





Fotoğraf 5: M.Ö. 2-3.yy Pazırık halısı Geyik detayı
Fotoğraf 6: 16.yy. Geyik motifli saz kompozisyonlu kemha kumaş (Gürsu,1988:55) (http://www.websitem.gazi.edu.tr /site/nbasaran/pictures)

KAYNAKÇA

Alantar, Hüseyin (2006). *Bir Kültürün Dokunuşu*, Karakter Color Matbaası A.Ş., İstanbul

Alantar, Hüseyin (2007). *Motiflerin dili*, İTKİB, İstanbul

Alsan, Şenay (2005). Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*

Akar, A. ve Keskiner, C., (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları: 2, İstanbul,

Birol, İnci A. & Derman, Çiçek (1991). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2002-2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Yaşar (1993). *İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri*. Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Esin, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Deniz Bekir (2010) Anadolu – Türk Halı Ve Düz Dokuma Yaygılarında Bazı Motiflerin İsimlendirilmesi, *Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Cilt:3 Sayı:5, Antalya*

Gürsu, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı – Çağlar Boyu Desenler.* Redhouse Yayınları, Çeltüt Matbaası, İstanbul

Kavuncuoğlu, P.A. (2003) Selçuklu Dönemi Konya ve Yöresi Çini ve Seramik Motiflerin Günümüz Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri ve Önemi, *(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.*

Mülayim, Selçuk (1989). Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı, *Antalya 3. Selçuklu Semineri Bildirileri*

Ögel, Bahaeddin (1972). *Türklerde Kartal ve Kartal Arması,* Türk Kültürü, Ankara

Ögel, Bahaeddin (1993). *Türk Mitolojisi.* I. Cilt. Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul

Öney, Gönül (1972). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal.

Malazgirt Armağanı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Selçuk, A., (2005). Tahtacılar, Mersin Tahtacıları Üzerine Bir Araştırma, *Yeditepe Yayınları No:12, İnceleme ve Araştırmalar Dizisi: 08, İstanbul*

Wolfram, Eberhard(2000). Çin Simgeleri Sözlüğü Çin Simgeleri Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Görsel kaynaklar

- Alantar, Hüseyin (2007) *Motiflerin Dili,* İTKİB, İstanbul,s.62-248-249
- Gürsu, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı – Çağlar Boyu Desenler.* Redhouse Yayınları, Çeltüt Matbaası, İstanbul, s:55
- Tagıyeva, Rüya, (1996), "Azerbaycan'ın Halı Sembollerinde Halkın Tasavvurları". *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Birinci Şöleni Bildirileri. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınlar. Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi: 11, Kayseri, s. 305*
- (http://www.websitem.gazi.edu.tr/site/nbasaran/pictures)

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

KONYA SAHİP ATA TÜRBE ÇİNİLERİNDE UYGULANAN RÛMÎ TASARIMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

(AN EXAMINATION OF RUMI PATTERNS APPLIED ON TILES IN KONYA SAHİP ATA SHRINE)

Ayşe GÜRLEVİK*
Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU*

ABSTRACT

Konya Sahip Ata Social Complex, which was built by Sahip Ata Fahreddin Ali, the Vizier of Anatolian Seljuks, consists of a Mosque, a Hangâh, a Shrine and a Turkish bath. The shrine is located between the mosque and the hangâh, and adjacent to them. Inside, there are six tile sarcophaguses belonging to Sahip Ata Fahreddin Ali and his relatives. It is known from the tile heading on the western side of the large belt of the shrine that it was built in 1283.

Sahip Ata Shrine, reaching the present day from the periods when the Seljuks enriched the Anatolian lands with tile artifacts, is a good example for the development of the rumi patterns. Different kinds of sade, ayırma, sencide, tepelik and ortabağ rumi come up with different designs on geometrical compositions, or spiral patterns and create quite elegant patterns although the rumi patterns are applied with mosaic tile technique.

The rumi patterns used in this shrine, which is one of the important works of Anatolian Seljuk Period Art in terms of both architecture and ornamentation, have been applied with different designs in many works of the same period, and they have been varied and used frequently in the tile artifacts after the Seljuks and during the Ottoman classical period.

GİRİŞ

Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından inşa ettirilmiş olan Konya Sahip Ata Külliyesi, Camii, Hangâh, Türbe ve Hamam'dan oluşan bir yapı topluluğudur. Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatının gerek mimarisi ve gerekse süsleme anlayışı bakımından önemli eserlerinden biri olan bu külliye, ihtiva ettiği zengin çini tezyînatı ile Selçuklu çini sanatının ulaştığı mükemmel seviyeyi gözler önüne serer.

KONYA SAHİP ATA TÜRBESİ

Larende caddesi üzerinde kurulmuş olan Sahip Ata külliyesine dahil bulunan türbe, cami ile hangâh arasında ve onlara bitişik olarak yer alır. Sahip Ata Türbesi, büyük bir kemerle doğusundaki dar dehlize açılan kare plânlı, dıştan çok sade fakat içte tam aksine çok müzeyyen bir yapıdır (Önkal, 1996: 364-365).

*Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya.
*Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya.

Türbede Sahip Ata Fahreddin Ali ve yakınlarına ait altı adet çini sanduka yer alır. Türbenin büyük kemerinin batıya bakan cephesindeki çini kitabeden yapının 682 H./1283 M. yılında yenilendiği anlaşılmaktadır (Önge, 1984: 281).Eşsiz çinileriyle küçük bir çini müzesi olan türbe, Türk çini sanatı içerisinde de önemli bir yere sahiptir(Barışta, 1994: 101).

Türbeye hangâhtan geçilen dar bir koridordan girilmektedir. Koridor oldukça sadedir; ancak girişe ulaşıldığında, kemerden itibaren neredeyse tüm türbenin çini ve sırlı tuğla süslemelerle kaplanmış olduğu görülür (Erol, 2014; 60). Giriş koridor kapısı, kemer yüzeyi, kubbe, kubbe kasnağı, pencere, sandukalar ve duvar yüzeyi firuze, kobalt, patlıcan moru çinilerle bezenmiştir (Fot.: 1).



Fotoğraf: 1, Türbeden genel görünüm

TÜRBEDE BULUNAN RÛMÎ TASARIMLAR

Rûmî ilk olarak M.Ö. III. ve IV. yüzyılda Asya Hunlarına ait Pazırık kurganlarından çıkarılan eşyalar üzerindeki hayvan figürlerinde karşımıza çıkar. Daha sonraki devirlerde üsluplaştırılarak işlenen hayvan figürü, çoğu zaman güçlü göstermek, hareketine efsanevî hız katmak gayretiyle kanatlanmış ve bu kanatlar, rûmî motifine benzer şekillerle süslenmiştir. IX ve X. yüzyıllarda Uygur Türklerine ait Bezeklik freskinde görülen rûmî kanatlı ejderha tasviri, elde bulunan en eski belgelerdendir (Keskiner, 1988: 21-23).

Asya Hunları, Göktürk ve Uygur'larda hayvan figüründe bir motif olarak görülen rûmî, Karahanlı ve Gazneliler döneminde helezon şebekeler üzerinde desen haline gelecek kadar gelişmiş ve süsleme sanatında bir üslup olmuştur. Büyük Selçuklu abidelerinde önemli bir süsleme unsuru olan rûmî, Selçukluların Malazgirt zaferi ile Anadolu'ya ayak basarak Selçukluların beraberlerinde getirdikleri zengin maddi ve manevi kültür değerlerini, karşılaştıkları köklü Anadolu kültürüyle birleştirmeleri sonucu mimarideki gelişmeyle birlikte estetik bir gelişme göstermiştir (Birol-Derman, 1995: 179).

Rûmî Selçukluların kullandıkları bir bezeme tarzıdır ki, Türk tezyinatının başlıca bir nev'ini teşkil eder. Bu tarzdaki bezeme şekilleri Orta Asya da en eski zamanlardan beri tezyinatta kullandıkları hayvan şekillerinin tezyini mahiyetle üsluplaştırılmasından meydana gelmiştir. Türk tezyinatının klasik bir üslubudur. Gerek mimari gerek eşya üzerinde tezyini olarak en çok kullanılan ve Türklerden bütün İslam memleketleri sanatına geçen bir bezeme tarzıdır. Buna rûmî tabirinin verilmesi vaktiyle doğu Roma İmparatorluğuna ait olan Anadolu'ya "Diyar-ı Rum" ve onu feth ederek oraya yerleşen Selçuklulara "Rum Selçukluları" denmesi dolayısıyla Selçuklulara ait olan bu tarz tezyinata da rûmî denilmiştir (Arseven, 1985:238).

Rûmî motifi çizilişine göre XV. ve XVI. yüzyıllardaki en gelişmiş haliyle ele alınacak olursa; sade rûmî, dendanlı rûmî, işlemeli rûmî, sencîde rûmî, sarılma rûmî ve hurdelenmiş rûmî olmak üzere altı çeşittir. Desen içerisinde aldığı vazifeye göre ise ayırma rûmî, hurde rûmî, tepelik ve ortabağ olmak üzere dört çeşide ayrılır(Birol-Derman, 1995: 182).

Sahip Ata Türbesi'nin hangâha geçilen koridorundaki duvarlarda yer alan bordürler ve aynı bölümdeki kapının pervaz, köşelik ve alınlığı, büyük kemer, kubbe kasnağı, kubbenin tepe noktasındaki madalyon, türbeden hangâha açılan pencere ve sandukalardaki rûmî süslemeler çini mozaik tekniğinde uygulanmıştır (Şimşir, 2002: 172).

Türbeye sivri kemerli bir kapıdan girilmektedir. Kapı tamamen firuze, kobalt ve patlıcan moru renklerden oluşan mozaik çinilerle kaplıdır. Oldukça zengin görünen kapının alınlık, köşelikler ve kemer bordüründe rûmî motifi kullanılmıştır. Kapının yazı alanını ve köşelikleri dolaşan, bordür kısmında isezencerek şeklinde sonlanan silmenin oluşturduğu köşelikler karşılıklı simetrik olarak tasarlanmıştır. Fakat her bir köşelik kendi içinde serbest bir tasarım oluşturmaktadır. Serbest bir helezon sistemiyle oluşturulan rûmîler oldukça kıvrımlıdır ve sade, sencîde, ayırma rûmî çeşitlerinden oluşmaktadır. Köşeliklerdeki rûmîler firuze zemin üzerine kobalt renk çinilerle uygulanmıştır (Fot.: 2-3).

Yazı alanı ve köşelikler arasında kalan üçgen formundaki alınlık kısmı ½ simetrili bir desen olarak tasarlanmıştır. Ortabağdan çıkarılan dallarda yine ayırma ve sade rûmîler firuze zemin üzerine kobalt ile uygulanmıştır (Fot.: 2-3).

Kapı kemerini çevreleyen rûmî bordürde ise yine firuze zemin üzerine patlıcan moru ile mozaik çini tekniği uygulanmıştır. Bir ters bir düz yerleştirilen ortabağlarla ters simetrili ulama (raport) bir desen tasarlanmıştır. Ortabağların uç kısımlarından çıkan helezon sade rûmîyle devam ederek ayırma rûmîyle sonlandırılmıştır. Ortabağları alt kısımlarından birbirine bağlayan helezonlarda ise rûmî kullanılmamıştır (Fot.: 3).




Fotoğraf: 2, Türbe girişinin çini süslemeleri. Fotoğraf: 3, Türbe girişinin çini süslemeleri

Giriş kapısının üzerinde bulunan sırlı tuğlalarla oluşturulan panonun etrafını beyaz zemin üzerinde patlıcan moru ile mozaik tekniğinde uygulanan rûmîli bir bordür dolaşmaktadır. Tek iplik rûmî şeklinde planlanan bordür "S" şeklinde kıvrılarak devam eden bir ana helezondan oluşmaktadır. Bu helezonun gidiş yönüne doğru kıvrılan küçük dallar ayırma rûmîlerle son bulmaktadır. Rûmîlerin dışında bu helezon, kıvrılan küçük sap çıkmalarıyla hareketlendirilmiştir. Bu bordür

doğu duvarını ve büyük kemerin doğu ve batı olmak üzere her iki tarafını çevreleyerek köşelikler oluşturur. Ayrıca aynı bordür kafes tekniğiyle yapılan çini pencerenin kafesden sonraki ince bordüründe de karşımıza çıkmaktadır (Fot.: 4).



Fotoğraf : 4, Türbe girişinin üzerindeki pano

Türbe ile doğusundaki koridoru büyük bir sivri kemer ayırmaktadır. Bu kemerin tüm yüzeyi geometrik desenler ve çeşitli paftalamalardan oluşan rûmi kompozisyonları ile bezenmiştir. Kemerin tamamında mozaik tekniği uygulanmıştır. Kullanılan renklerde ise Selçuklu yapıları ile bütünleşmiş ve dönemin karakteristik çini renkleri olan firuze, kobalt ve patlıcan moru hâkimdir. Rûmî motifleri ise kemerin doğu tarafına bakan yüzeyde geometrik desenlerden oluşan köşeliklerin dışını çevreleyen bordürlerde kullanılmıştır. İlk ince bordür, “S” şeklindeki helezonların simetrik bir şekilde enine devam ederek ve uçlarına ayırma rûmîler yerleştirilerek oluşturulmuştur. Zemin beyaz, bordür sınırı ve rûmîler patlıcan moru mozaik çinidir (Fot.: 5).

Bu bordürden sonra iki sistemden oluşan daha kalın bir bordür kemeri çevreler. İlkinde dilimli bir pafta ½ ters simetrili bir tasarımla enine ulama şeklinde devam eder. Bu paftanın birleşme noktaları arasında kalan “S” şeklindeki dendanlara ters-düz gelecek şekilde birer sade rûmî yerleştirilmiştir. Diğerinde ise dilimdi paftaların simetrisinde ters yönlerde daireler oluşturarak ortabağlar ile birbirine bağlanan ve aralarda sade rûmî kullanılan helezonlar kemer boyunca devam eder. Böylece bir ters bir düz yerleştirilen ortabağlar ½ ters simetrili enine ulama bir rûmî tasarımı meydana getirir. İki sistemli bu kalın bordür firuze zemin üzerine patlıcan moru rûmîlerden oluşmaktadır (Fot.: 6).

Bu kalın bordürden sonra ise yine kemerin pahlı kısmını çevreleyen daha ince bir bordür yer alır. ½ enine simetrili desen ortabağ ve tepeliğin düz bir dalla alttan birbirine bağlanması ve ortabağın üst kısmından iki yana çıkan yarım tepeliklerin bordüre yapışık bir şekilde sonlanmasından oluşmaktadır. Bu bordürde rûmî, diğer bordürlerdeki helezonik dallar yerine daha geometrik bir sistemle tasarlanmıştır (Fot.: 6).



Fotoğraf: 5, Türbe kemerinin doğu cephesi.



Fotoğraf: 6, Türbe kemerinin doğu cephesi

Türbe kemerinin batı cephesinde bulunan köşelikler silme bir bordürün geometrik geçmeler oluşturduğu paftalara ayrılmaktadır. Bu silme bordür beyaz zemin üzerine patlıcan moru tek iplik rûmî deseniyle zenginleştirilmiştir. Bordürün çevrelediği paftaların iç kısmı pafta formuna uygun bir şekilde tasarlanan rûmî kompozisyonlardan oluşmaktadır. Kemer köşeliğini oluşturan üçgenin tam ortasında silmelerin dış bükey hareketlerle meydana getirdiği onikigen dairevî bir pafta yer almaktadır. Paftanın tam ortasında kabartma firuze bir yarım küre ve küre ile silme arasında kalan kısımda ½ simetrili 24 eksenli, tepelik, ortabağ ve sade rûmîden oluşan ulama bir tasarım oluşturulmuştur. İki helezon sisteminin olduğu bu tasarımda helezonlar alttan iki farklı ortabağlara bağlanır. Onikigenlerin simetri eksenlerine denk gelen ortabağlar sade rûmîyle sonlanırken diğer aralarda kalan ortabağların uçları sade rûmî ile kıvrılarak ortada bir tepelikle birleşerek sonlanır (Fot.: 7).

Bu pafta kemerin aşağı kısmında yine dış bükey daha küçük altıgen bir paftaya bağlanır. Merkezde altı kollu bir yıldızın uçlarından çapraz bir şekilde iki farklı tepelikle sonlandırılan geometrik bir tasarım oluşturulmuştur (Fot.: 7).

Köşelik altıgen paftadan sonra damla formunu andıran bir paftayla sonlanmaktadır. Bu pafta, formuna uygun şekilde tasarlanan serbest bir rûmî kompozisyonu ile tezyin edilmiştir. Tasarımda sade, ayırma, sencîde ve yarım tepelikler kullanılmıştır (Fot.: 7).

Kemer köşeliğinin merkezinde bulunan onikigen pafta üst kısımda mekik formunda bir paftayla birleşmektedir. Tasarım ¼ simetrili olarak merkezde dört kollu bir yıldız oluşturmaktadır. Bu tasarımda ortabağ, tepelik ve ayırma rûmîler kullanılmıştır. Mekik formundan sonra geometrik silme köşeliğin alt kısmında olduğu gibi üstte de yine damla formuyla sonlanmaktadır. Fakat köşeliğin her iki uç kısmını oluşturan bu paftalar farklı tasarımlara sahiptir. Bu pafta ortabağ, tepelik, sade ve ayırma rûmî kullanılarak ½ simetrili bir desenle tasarlanmıştır (Fot.: 7).

Köşeliği oluşturan beş ana paftanın haricinde, çeşitli geometrik formlarla üçgeni yanlardan tamamlayan dokuz küçük pafta daha bulunmaktadır. Bu paftaların her birinde sahip olduğu alana göre farklı tasarımlar uygulanmıştır.

Serbest ve ½ simetrili tasarımlarda ayırma, sencîde, sade rûmî ve tepelik kullanılmıştır (Fot.: 7).



Fotoğraf: 7, Türbe kemerinin batı cephesi

Kemerin batı cephesinde köşelikler ve bordürlerden sonra rûmî kullanılan bir başka kısım ise her iki kemer ayağında bulunan panolardır. Bu panolar dikdörtgen bir alan içerisinde üç ayrı paftaya bölünerek ½ simetrili bir desenle tasarlanmıştır. Altta diğerlerine nisbeten daha büyük ayırma rûmî ve ortabağdan oluşan dendanlı bir pafta, bunun ucunda içerisinde ortabağ rûmî olan ortabağ formunda bir pafta ve buna bağlanan tepelik formunda içerisinde ortabağ, tepelik ve sade rûmîler bulunan bir pafta dikdörtgen alanı üçe bölmektedir. Bu paftaların dışında kalan köşeler yine ½ simetrili ayırma rûmîlerle ve yan kısımlar ise serbest bir helezon üzerinde tepelik ve ayırma rûmîlerle tasarlanmıştır (Fot.: 8).



Fotoğraf: 8, Türbe kemerinin ayak kısmında bulunan panolar

Türbenin güney duvarında bulunan sivri kemerli pencere de rûmî desenlerinin uygulandığı bir başka kısımdır. Kafes tekniği ile yapılan pencere kemerinin çevresini ince bir tek iplik rûmî bordür dolaşmaktadır. Bu ince bordürü daha kalın bir bordür takip eder. Simetrili bir desene sahip olan bordürde ortabağ ve tepelikler alttan birbirine bağlanırken, ortabağın ucundan çıkan dallar kırılarak ½

ters simetrili bir pafta oluşturur. Kemer alınlığının her iki köşesi karşılıklı simetrik bir şekilde tasarlanmıştır. Köşeliklerde yine ½ simetrili birbirinden farklı sencîde, ortabağ, tepelik ve ayırma rûmîlerle iç içe kıvrılan helezonlardan oluşan bir tasarım uygulanmıştır. Orta kısımdan simetrik bir tasarımla başlayan desen, köşeliğin bir yarısı daha kısa olması sebebiyle uç kısımlarda farklılıklar göstermektedir. Köşeliklerin üzerindeki yazının tam ortasına damla formunda bir paftanın içerisine ½ simetrili küçük bir rûmîli desen yerleştirilmiştir (Fot.: 9).



Fotoğraf: 9, Türbenin güney cephe penceresi

Türbe kubbesinin merkezinde beş köşeli bir yıldızın kolları uzatılarak çok düzgün olmayan bir ongen oluşturulmuş ve her bir parçanın köşelerinden çıkan kollar birer tepelikle sonlandırılmıştır. Ongenin beş köşesi kûfî yazıyla Hz. Peygamber ve dört halifenin ismine bağlanmış ve bazı harflerin uçları ayırma rûmîlerle bitirilmiştir.

Kubbe kasnağını örgülü kûfîlerden oluşan bir yazı kuşağı dolaşmaktadır. Yazının dikey harfleri üst kısımda iç içe beş kollu yıldızlardan meydana gelen geometrik geçmeler oluşturmaktadır. Yıldızların birleşme noktalarından ve üst kısımlarından uzatılan geçmeler rûmî ve tepeliklerle birbirine bağlanmıştır. Bu türbede de karşılaştığımız Selçuklu yazı kuşaklarında sıkça kullanılan kûfî yazı çeşidinde bazı harfler, uçlarına estetik bir tarzda rûmîler eklenerek bitirilmiştir. Kuşağı alttan ve üstten tek iplik rûmî deseninin kullanıldığı ince birer bordür dolaşmaktadır (Fot.: 10).



Fotoğraf : 10, Kubbe kasnağı

Türbede son olarak rûmî motifinin kullanıldığı kısım Melike Hatun sandukasıdır. Sandukanın kapak kısmında çift iplik rûmî tasarımı üzerine ters yöne bakan sade rûmîlerin yerleştirildiği ince bir bordür mevcuttur. Sandukanın

kaidesinde karşılıklı çapraz bir şekilde yerleştirilen yarım oniki kollu iki yıldızın kesiştiği noktalara ortabağ rûmîlerle ½ ters simetrili firuze zemin üzerine patlıcan moru mozaik çinilerden bir desen tasarlanmıştır. Bu kompozisyonu üstten beyaz zemin üzerine firuze iki farklı tepeliğin yan yana birleşerek oluşturduğu bir tasarım çevrelemektedir (Fot.: 11).



Fotoğraf: 11, Melike Hatun sandukası yan yüzü

SONUÇ

Sonuç olarak rûmî motifi, Türk sanatı tarihinde kaynağı Orta Asya hayvan uslubuna dayanan, kesintisiz bir şekilde gelişimini izleyebildiğimiz ve en uzun süreli kullanım alanı bulan motiflerden biridir.

Selçukluların Anadolu topraklarını çinili eserlerle zenginleştirdiği dönemlerden günümüze kadar ulaşabilen Sahip Ata Türbesi, rûmî motifinin gelişme sürecince bizlere iyi bir örnek teşkil etmektedir. Sade, ayırma, sencide, tepelik ve ortabağ rûmîlerin farklı çeşitleri gerek geometrik kompozisyonlar, gerek helezon şebekeler üzerinde farklı tasarımlarla karşımıza çıkmakta ve rûmîler mozaik çini tekniği ile uygulanmasına rağmen oldukça zarif desenler oluşturmaktadır.

Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatının gerek mimarisi ve gerekse süsleme anlayışı bakımından önemli eserlerinden biri olan bu türbe, zengin çini tezyinatı ile Selçuklu çini sanatının ulaştığı mükemmel seviyeyi gözler önüne serer.

Türbede kullanılan rûmî motifleri aynı döneme ait pek çok eserde farklı tasarımlarla uygulanmış, Selçuklulardan sonra Osmanlı klasik dönemi boyunca da çeşitlenerek ve gelişerek çinili eserlerde sıklıkla kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

ARSEVEN Celal Esat, (1985).“Bezeme”, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:1, İstanbul.

BARIŞTA, H.Örçün, (1994). “Sahip Ata Türbesi Çini Süslemeleri Üzerine” *III. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya.

BİROL, İnci Ayan, DERMAN, Fatma Çiçek, (1995). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul.

EROL, Ayben, (2014). *“Konya Sahip Ata Külliyesi Çinileri”*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

KESKİNER, Cahide, (1988). “Türk Sanatlarımızda Rûmî”, *Antika*, S.34, İstanbul.

ÖNGE, Yılmaz, (1984). “Konya Sahib Ata Hankahı”, *Suut Kemal Yetkin’e Armağan*, Ankara.

ÖNKAL, Hakkı, (1996).*Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara.

ŞİMŞİR, Zekeriya, (2002). “*Konya’daki Selçuklu Mimarisinde Rumî Motifi”*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

13. OTURUM (13. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Abbas SEYİDOV
Dr. Naci BAKIRCI

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

MUĞLA YÖRESİ "EKMEK MENDİLİ" DOKUMALARI

(MUĞLA REGION "BREAD HANDKERCHIEF" WEAVINGS)

Sema ETİKAN*
Filiz N. ÖLMEZ*

ABSTRACT

Muğla is one of the important weaving centers which are few and far between in present day. Muğla weavings which have a separate category in Anatolian weavings with their unique color, motif and pattern properties, are widely woven in the region's several districts and their villages, especially in Bodrum, Fethiye, Seydikemer, Marmaris, Milas districts. They also have an importance as the source of income for the region's people. Milas carpets and Kaya carpets are important carpet weavings of the region. In the province and its region which is considered the center of straight weaving, traditional weavings like Bodrum kilims, Eldirek kilims, Seydiler kilims and other straight weavings such as alaçul, alara, sarı namazlağı are produced as traditional weavings specific to the region. Bread handkerchief weavings which had been an important article for the region's people in their casual lives, are also one of those traditional weavings. Bread handkerchiefs are square shaped, small sized weavings used to wrap and store cooked and cooled down breads. Generally, they reflect the raw material, weaving technique, color, motif and pattern properties of traditional weavings produced in the settlements where they are woven. In this study, the raw material, color, motif and pattern properties of bread handkerchiefs produced in the region have been examined in the entirety of Muğla region and their place in the regional weavings has been emphasized.

Key words: Muğla, weaving, straight weaving, material culture

GİRİŞ

Muğla, Anadolu'da dokumacılığın yapıldığı önemli merkezlerden biridir. Bodrum, Fethiye, Seydikemer, Marmaris ve Milas ilçeleri ve bu ilçelere bağlı belde ve köyler başta olmak üzere birçok ilçe ve köylerinde uzun yıllardır günlük kullanım amaçlı üretilen dokumalar aynı zamanda yöre halkının geçim kaynağı da olmuştur. Bodrum ve Milas ilçesinin belde ve köylerinde Milas halısı olarak tanınan halılar yöre halıcılığının başlangıcından bu yana dokunmaktadır. Milas halıları içerisinde ayrı bir grup olarak Karacahisar köyünde dokunan ve "Karacahisar halısı" adıyla bilinen halılar üretilmektedir. Bu halılar köşeli ve göbekli desenin hâkim olduğu dokumalardır. Bununla birlikte Bodrum ilçesinin Mumcular (Karaova) beldesi ve çevresinde dokunan "Karaova halıları" da yörenin Karacahisar halılarına benzer desen özelliğine sahip diğer halılarıdır (Akarca ve Akarca, 1951: 41, Bayraktaroğlu, 1988: 56, Deniz, 1987: 14, Deniz, 2000:122, Etikan, 2002: 73,74, Etikan,

* Prof. Dr., Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.
* Prof. Dr., Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.

2006:124-128, Etikan ve Ölmez, 2013:2). Bodrum ilçesinde ayrıca düz dokumacılıkla da uğraşılmaktadır. İlçenin Geriş, Çamlık ve Kızılağaç köyleri düz dokumaların yoğun olarak üretildiği yerleşim yerleridir. "Parmaklı (Al kilim)" Turnalı (Aynalı kilim) ve Çubuklu kilimler yörenin düz kilim tekniği ile dokunan önemli dokumalarıdır (Etikan ve Ölmez, 2013:2, Ölmez ve Etikan, 2013: 96).

Muğla ilinin dokumacılıkta önemli diğer ilçeleri de Fethiye ve Seydikemer'dir. Bu ilçeler ve köylerinde kilim ile birlikte cicim ve zili teknikli düz dokumalar yaygın olarak üretilmektedir. Fethiye İlçesinin Eldirek, Esenköy, Çamköy, Karaçulha, Bozyer, Gökben, Seydikemer İlçesinin de Seki, Seydiler, Atlıdere, Boğalar, Kayabaşı, Arsa bu dokumaların üretildiği önemli yerleşim merkezleridir. Seydiler ve Eldirek kilimleri ile zili teknikli Alaçul, Aynalı kilim, Sarı namazlağı (Deli zili) ve cicim teknikli Alara (Deve yünü kilim) kilimler yörenin önemli dokumaları olarak bilinmektedir. Bununla birlikte Fethiye ilçesine bağlı Kaya köyde de "Kaya halıları" olarak bilinen halılar dokunmaktadır (Etikan, 2005: 5, Etikan, 2007:85, Etikan ve Ölmez, 2013:2-3).

Marmaris ilçesi de düz dokumacılığın sürdürüldüğü bir ilçedir. İlçede namazlağı, ala çuval ve ala kilim gibi cicim teknikli düz dokumalar Söğüt, Armutalan, İçmeler ve Bayır köyleri olmak üzere birçok köyde üretilmektedir (Etikan ve Ölmez, 2013:3).

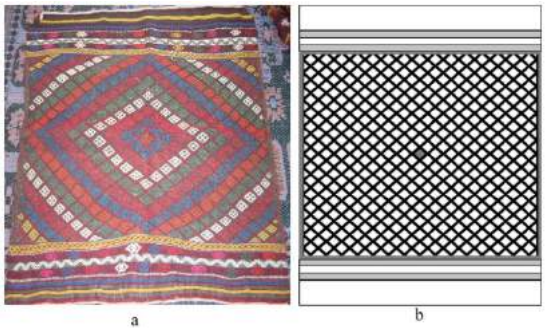
Anadolu dokuma kültürünün önemli bir merkezi olan Muğla ilinde yaygın olarak dokunan bir kullanım eşyası da ekmek mendilidir. Bu çalışmada da yöre insanının dokuyarak ürettiği günlük kullanım eşyasından biri olan ekmek mendili dokumaları, hammadde, renk, motif ve desen özellikleri yönünden incelenerek Muğla'nın zengin dokumaları arasındaki yerinin açıklanması amaçlanmıştır.

2. MUĞLA YÖRESİ EKMEK MENDİLİ DOKUMALARI

Ekmek mendili, *"içine yufka ekmeklerinin konulduğu kare şeklinde ve bir metre genişliğinde bez"* olarak tanımlanmaktadır (Anonim, 1993: 1697). İç Anadolu Bölgesinde "*sofra bezi*", Toroslar ve çevresinde "*azık mendili"*, Batı Anadolu Bölgesinde de *"sofra altı",* "*mendil"* veya "*meldin"* olarak adlandırılan bu dokumalar ekmeklerin korunması ve depolanması amacıyla kullanılmalarının yanısıra yer sofrası kurulduğunda sini altına serilerek yemek artıklarının yere dökülmesini önlemek amacıyla da kullanılmaktadır (Deniz, 2000:88, Koyuncu, 2011:158, Seyirci, 1997:46,).

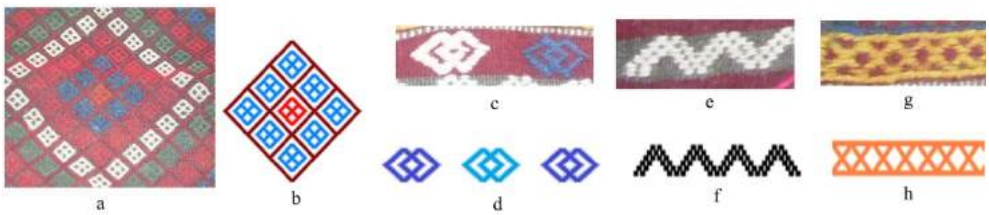
Muğla yöresinde de pişmiş ve soğumuş ekmeklerin korunması ve depolanması amacıyla "mendil" ya da "ekmek mendili" adı verilen dokumalar kullanılmaktadır (Akar, 2013:298). Bu dokumalar genellikle 1.00x1.00 cm boyutlarında kare şeklinde ve kilim, zili, cicim gibi çeşitli düz dokuma teknikleriyle dokunmakta ve dokumacılıkla yoğun olarak uğraşılan ilçelerde her yörenin kendine özgü hammadde, renk, motif ve desen özelliklerine göre üretilmektedir. Yöresine göre kurbağacık, koyungözü (mendil yanışı), beş geçirim, eğri su, pıtrak, çakal ağzı, deveboynu ve parmak motifi gibi motifler bu dokumalarda en çok kullanılan motiflerdir. Yine yöresine göre kırmızı, al, çömlek mavi ve çömlek yeşil, kınalı sarı, beyaz, siyah ve lacivert sıklıkla kullanılan renklerdir.

Fotoğraf 1'de Seydikemer ilçesi Atlıdere Köyü'nden Hatice Boztaş'a ait olan bir ekmek mendili örneği görülmektedir.



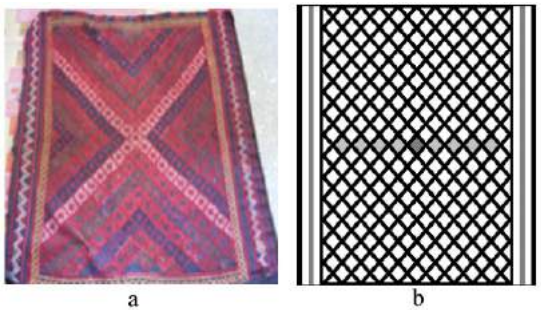
Fotoğraf 1: a.Ekmek mendili (Hatice Boztaş, Seydikemer /Atlıdere), b. Yüzey şeması

Fotoğraf 1'de verilen örnek çapraz zili tekniği ile dokunmuş bir ekmek mendilidir. 1.00x1.05 cm boyutlarında olan bu dokumanın atkı, çözgü ve deseni oluşturan üçüncü iplikleri yündür. Yakın zamanda dokunmuş yeni bir örnek olan bu dokumanın orta zemininde *"koyun gözü"* motifi (Fotoğraf 2a,b) ile oluşturulmuş içiçe eşkenar dörtgenler yer almaktadır. Yörede koyun gözü motifine *"mendil yanışı"* da denilmektedir. Alt ve üst kısımlarında renkli şeritler halinde kilim dokuma yer almaktadır. Bu renkli şeritlerin bir kısmında sırasıyla *"kurbağacık"* (Fotoğraf 2c,d), "eğri su" (Fotoğraf 2e,f), tekrar kurbağacık ve *"beş geçirim"* (Fotoğraf 2g,h) motifleri sıralanmaktadır. Beyaz, turuncu, yeşil, mavi, kırmızı, sarı, pembe ve lacivert dokumada kullanılan renklerdir.



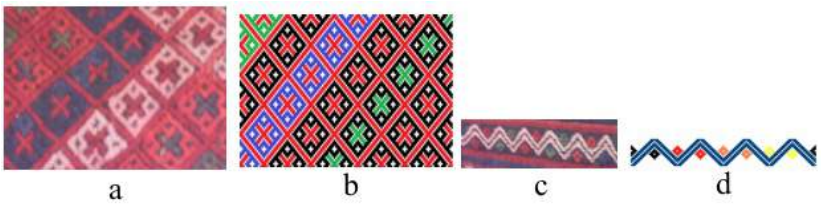
Fotoğraf 2: a, b: Koyun gözü (mendil yanışı)ve çizimi, c,d:Kurbağacık ve çizimi, e, f: Eğri su ve çizimi, g, h: Beş geçirim ve çizimi

Fotoğraf 3'de Yine Seydikemer ilçesinden Hatice Erten'e ait olan bir ekmek mendili örneği görülmektedir.



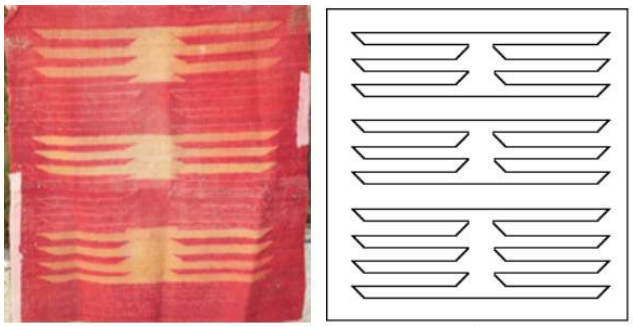
Fotoğraf 3: a. Ekmek mendili (Hatice Erten, Seydikemer), b.Yüzey şeması

Fotoğraf 3'de verilen örnekte çapraz zili teknikli bir başka ekmek mendili yer almaktadır. 1.00x0.91 cm boyutlarında olan bu dokumanın atkı iplikleri yün, çözgü iplikleri kıl ve deseni oluşturan üçüncü iplikleri ise yündür. Dokumanın orta zemininde *"çakal ağzı"* motifi (Fotoğraf 4a, b) görülmektedir. Çakal ağzı motifi ile oluşturulmuş orta zemini *"beş geçirim"* (Fotoğraf 2g,h) motifi çevrelemektedir. Orta zeminin iki kenarında da yörede *"öküz sidiği (deve boynu)"* (Fotoğraf 4c,d) denilen motif sıralanmaktadır. Beyaz, çömlek mavi, çömlek yeşili, al, kırmızı, kınalı sarı ve siyah dokumada kullanılan renklerdir.



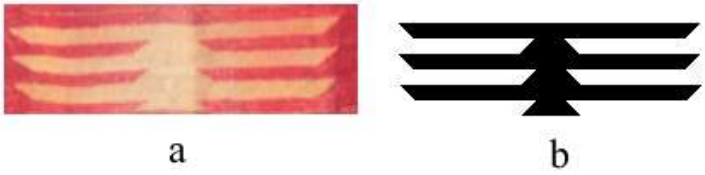
Fotoğraf 4: a, b:Çakal ağzı ve çizimi, c, d: Öküz sidiği (deve boynu) ve çizimi

Fotoğraf 5'de Milas ilçesi Karacahisar köyünden Ayhan Karabulak'a ait ekmek mendili örneği görülmektedir.



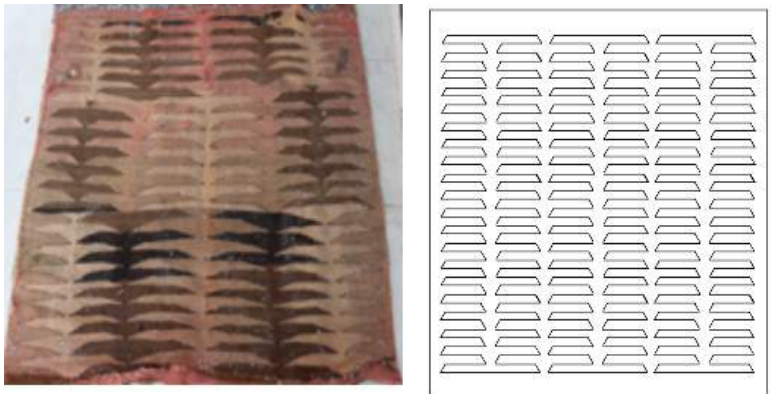
Fotoğraf 5: a. Ekmek mendili (Ayhan Karabulak, Milas/Karacahisar), b. Yüzey şeması

Fotoğraf 5'de verilen örnekte kilim teknikli bir ekmek mendili görülmektedir. 0.94 x1.02 cm boyutlarında olan bu dokumanın atkı ve çözgü iplikleri yündür. Yaklaşık 50 yıllık olan bu eski dokumanın yıpranmış olduğu ve kenarlarının kumaş dikilerek tamir edildiği tespit edilmiştir. Dokumanın orta zemininde Bodrum kilimlerinde bulunan *"parmak"* motifi (Fotoğraf 6a,b) yer almaktadır. Eski olması nedeniyle renkleri solmuştur. Ancak kırmızı ve sarı renklerin hakim olduğu görülmektedir.



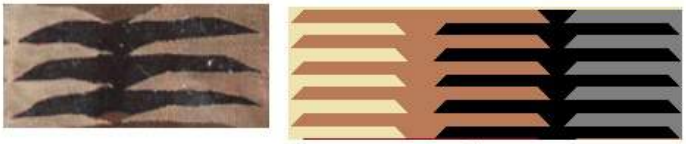
Fotoğraf 6: a, b: Parmak motifi ve çizimi

Fotoğraf 7'de Yine Milas ilçesi Gökbel köyünden Hatice Orhan'a ait olan bir başka ekmek mendili örneği görülmektedir.



Fotoğraf 7: a. Ekmek mendili (Hatice Orhan, Milas/Gökbel) b. Yüzey şeması

Fotoğraf 7'de verilen örnek de kilim teknikli bir dokumadır. 1.10 x0.98 cm boyutlarında olan bu dokumanın atkı ve çözgü iplikleri yündür. Oldukça eski olan bu dokumanın orta zemininde de Bodrum kilimlerinde bulunan *"parmak"* motifi (Fotoğraf 8a,b) yer almaktadır. Eski olması nedeniyle renkleri solmuş olmasına rağmen kırmızı, beyaz ve siyah renklerin kullanıldığı düşünülmektedir.



Fotoğraf 8: a, b: Parmak motifi ve çizimi

SONUÇ

Anadolu insanının yaşam biçiminin şekillenmesinde dokuma önemli bir yer tutmuştur. Dokumacı günlük yaşamında ihtiyaç duyduğu birçok eşyasını dokuyarak üretmiş, yaşadıkları yerlerde iç mekânların tefrişini sağlamak için yaygılar, giysilerini, erzaklarını depolamak için heybe, çuval, mafraş gibi depolama materyalleri, cenazelerinin defininde kullanmak üzere ölümlük-dirimlik kilimler dokumuşlardır. Köklü bir dokuma geleneğine sahip Muğla ilinde de dokumacılar aynı şekilde birçok günlük kullanım eşyalarını dokuyarak üretmektedirler. Bu kullanım eşyalarından biri de pişirdikleri ekmeklerini saklamak için kullandıkları ekmek mendilidir. Ancak günümüzde dokunması azalmıştır. Kırsal yerleşim yerlerinde de giderek evde kendi ekmeğini pişirme geleneği azaldığı için bu dokumalara da artık eskisi gibi ihtiyaç duyulmamaya başlanmıştır. Dokumalar Anadolu insanının günlük yaşamını dolayısıyla da kültürünü belgeleyen önemli

hazinelerdir. Kültür, toplumların varlığını sürdürmede ve dünya üzerinde farklı yer edinmelerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle koruma altına alınmalı ve gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Kültürün yapı taşlarından olan el sanatları ve el sanatlarından bu çalışmaya konu olan dokumalar da bu anlamda nesilden nesle aktarılacak şekilde korunmalıdır. Aynı zamanda Muğla ve yöresinin zengin dokuma kültürü yöre insanına gelir getirici bir uğraşı olması açısından da önem taşımaktadır. Planlı bir üretim ve uygun bir pazarlama stratejisi dokumacıların ekonomik refahına katkı sağlayacağı gibi kültürün tanıtılması ve aktarılmasında da etkin rol oynayacaktır.

KAYNAKÇA

Akar, A., (2013). Muğla ve Yöresi Ağızları. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları. Türk Dil Kurumu Yayınları:1076. Ankara.

Akarca A., T. Akarca., (1951). Milas-Coğrafyası, Tarihi, Arkeolojisi. Istanbul Matbaası. Istanbul.

Anonim, (1993). Türkiyede Halk Ağzından Derleme Sözlüğü V. E-F, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları. 211/5. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Bayraktaroğlu, S., (1988). “Milas Halılarından Değişik Örnekler”. Kültür ve Sanat Dergisi. Yıl:1. Sayı:1. İş Bankası Kültür Yayınları.

Deniz, B.,(1987). “Milas Halıları”. Bilim, Birlik, Başarı. Sayı:49. İzmir.

Deniz, B., (2000), Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını:215, 284.

Etikan, S., (2002). Muğla İlinde El Dokuması Halıcılık ve Üretilen Halıların Bazı Teknolojik Özellikleri Üzerinde Bir Araştırma. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi (Basılmamış)Ankara

Etikan, S, (2005). “Seydiler Kilimlerinin Motifleri ve Anlattıkları” Motif Dergisi, Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi, Sayı: 43., 4-8s.

Etikan, S., (2006). “Milas Halılarının Renk, Motif ve Desen Özelliklerinde Görülen Değişim ve Nedenleri” Denizli I. El Sanatları Kongresi-Bildiriler. Denizli Ticaret Odası Kültür Yayınları:001. Denizli.

Etikan, S., (2007). “Kaya Köy Halıları” Milli Folklor, Yıl:19Cilt:10, Sayı: 74, 83-91s..

Etikan, S., ve Ölmez, F. N., (2013). Muğla ve Yöresi Kirkitli Dokumalarının Sanatsal ve Bazı Teknolojik Özellikleri Üzerine Bir Belgelendirme ve Katalog Çalışması. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yayınları. Muğla.

Koyuncu, A., (2011). “Batı Anadolu Bölgesi Ekmek Mendilleri”. III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri. S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları. Konya

Ölmez F.N., ve Etikan, S., (2013). “Bodrum Kilims”. Inonu University International Journal of Social Science, Fine Arts. E-Journal with International Referee (INIJOSS), . Vol.:2, No:1, p.90-104.

Seyirci, M., (1997). “Azık Mendilleri”, Kültür ve Sanat Dergisi Türkiye İş Bankası Yayını, Yıl: 10, Sayı: 36, Aralık. S.46-48

HZ. MEVLÂNA'NIN TÜRBESİ İÇİN OSMANLI PADİŞAHLARININ YAPTIRDIĞI PUŞİDELER

Naci BAKIRCI*

Büyük Türk düşünürü ve mutasavvıfı Hz. Mevlâna 17 Aralık 1273 tarihinde vefatı edince babasının da mezarının bulunduğu Selçuklu Sultanlarının vakfettiği Gül Bahçesine defin edilmiştir.

Mevlâna'nın mezarı için 1274 yılı baharında Oğlu Sultan Veled, Selçuklu Sarayı'ndan Alâmeddin Kayser, Müineddin Pervane'nin karısı Gürcü Hatun tarafından Mimar Tebrizli Bedreddin'e türbe ile mezarın üzerine konulmak üzere Konyalı Sanatkâr, Selim oğlu Abdülvâhid'e ahşap sanduka yaptırılmıştır (Resim 1-2)

Mevlâna'nın oğlu Sultan Veled'in 1312 yılında vefat ettiğinde babası Mevlâna'nın yanına defin edilmiştir. Bir rivayete göre bu tarihe kadar Mevlâna'nın mezarı üzerinde bulunan ahşap sanduka bu tarihte yerinden kaldırılarak babası Sultan'ül Ulemanın mezarı üzerine konulmuştur. Bir diğer rivayete göre de 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman tarafından Mevlâna'nın mezarı üzerine mermer sanduka yaptırıldıktan sonra ahşap sanduka babasının mezarı üzerine konulmuştur. Bu tarihten sonra mermer mezarın üzerine puşide yaptırılmış olduğu düşünülmektedir. Ancak müzede bulunan en erken tarihli puşide Sultan III. Selim'in 1790 yılında yaptırmış olduğu puşidedir. Kanuni Sultan Süleyman tarafından bir puşidenin yaptırılıp yaptırılmadığı konusunda bilgimiz bulunmamaktadır. Bu sempozyum da Hz. Mevlâna'nın türbesi, için Sultan III. Selim ile Sultan II. Abdülhamid tarafından yaptırılmış olan puşideleri tanıtmaya çalışacağım.

Müze koleksiyonunda Mevlâna'nın mezarı için yaptırılmış envantere kayıtlı iki adet puşide bulunmaktadır. Bu puşidelerin birincisi Osmanlı Padişahı III. Selim tarafından diğeri de II. Abdülhamid tarafından yaptırılmıştır. Birinci puşide müzenin deposunda ikici puşide ise Mevlâna'nın mezarı üzerinde serili bulunmaktadır. Kanuninin 16. yüzyılda yaptırdığı mermer mezara kadar, Mevlâna'nın mezarı üzerinde Selçuklular döneminde 1274 yılında yaptırılan ahşap sandukanın mezarın üzerinde durduğunu kabul ediyoruz. Selçuklular döneminde mezarların üzerine puşide yaptırıldığı görülmemiştir. Genelde mezar sandukaları çini ile kaplanmıştır. Kanuni tarafından Mevlâna'nın mezarı için yaptırılan mermer sandukanın üzerine birde puşide yaptırılmış olmalıdır. Ancak müze kayıtlarında ve yazılı kaynaklarda bu konuda her hangi bir bilgiyle karşılaşılmamıştır. Müze envanterinde bulunan Sultan III. Selimin puşidesi 1790 yılında yaptırıldığına göre 1565 yılında yaptırıldığı düşünülen mermer mezarın üzerine 225 yıl boyunca bir veya iki puşide daha yaptırılmış olmalıydı. 1790 yılında III. Selimin yaptırmış olduğu puşideye kadar mezarın üzerinin nasıl örtüldüğü konusunda bir bilgimiz, müze envanterinde de bu tarihten önce yapılmış bir puşide bulunmamaktadır.

Osmanlı Sultânı III. Selim'in Yaptırmış Olduğu Puşide

Mevlâna Müzesi'nde 633 envanter numarasında kayıtlı bulunan Puşide 1205H./ 1790 M. Yılında Osmanlı Sultanı III. Selim tarafından yaptırılmıştır (Resim-3). III. Selim Mevlevi olan Osmanlı padişahlarındandır. Puşide parçalı deri üzerine

* Dr., Mevlana Müzesi, Konya.

yeşil renkli atlas kumaşla kaplanmıştır. Kumaş üzerine de altın ve gümüş sim sırma ile yazı kuşakları ile dairevi madalyonlardan oluşan zengin ve ahenkli bitkisel bezemeler Maraş işi ile işlenmiştir. Yazı kuşaklarında Besmele, Kelime-i Tevhit, Fatiha, İhlâs ile Fetih suresinin bir kısmı ile onsekiz Esma-i Nebi yazıları yer almaktadır. Yazılar Celi sülüs hat ile yazılmıştır. Puşideyi yaptıran Sultan III. Selim'in tuğrası puşidenin alt tarafına gelecek biçimde yerleştirilmiştir. Hz. Mevlana bir rubaisinde "Hz. Peygamberin ayağının tozuyum" derken Sultan III. Selim'de sanki Hz. Mevlâna'nın ayağının tozum diyerek tuğrasının Hz. Mevlâna'nın ayakucuna konmasını istemiş olabilir. 423 x 297 cm Ölçülerindeki Puşide Derviş Ebubekir ve Ali isimli sanatkârlar tarafından işlenmiştir. Sultan III. Selimin tuğrasının bulunduğu ayak ucunda yer alan üç satırlık kitabede " **Cedid hazihi el kisve-i şerif es Sultân ibn es Sultân Sultân Selim Hân salis bin es Sultân Mustafa Salis",** bunun altında yer alan iki kartuş içerine yerleştirilmiş bir satırlık kitabede de "**Şah Selim Hân hûda el hami te'yid iddi kisve –i kabri Celâleddini tecdîd eyledi sene 1205"** yazılıdır.

Bu puşide Sultân II. Abdülhamid Han'ın 1896 yılında yaptırmış olduğu yeni puşidenin yapıldığı tarihe kadar 106 sene Hz. Mevlâna'nın mezarının üzerinde serili kalmıştır. Puşide iyi incelendiğinde yıpranmış olmanın yanında puşidenin güney taraflarında yer yer yanık izleri bulunmaktadır. Buradan hareketle puşidenin bir kısmının yanmış olabileceği aklımıza gelmektedir.

Müze envanterinde bu puşideye ait 634 envanter numarasında kayıtlı 150 x 95 cm ölçülerinde Besmele-i Şerif ve Fetih suresinin bir kısmının yazılı olduğu bir puşide parçası ile 635 envanter numarasında kayıtlı 105 x 95 cm ölçülerinde üzerinde yazı kuşağı bulunan bir puşide parçası daha bulunmaktadır.

Osmanlı Sultânı III. Selim'in Yaptırmış Olduğu Puşide'nin Aynalığı

Mevlâna Müzesinde 636 envanter numarasında kayıtlı bulunan Puşide Aynalığı 168 X 105 cm ölçülerinde deri üzerine açık yeşil atlas kumaş üzerine sim sırma Maraş işi tekniğinde işlenmiştir (Resim 4). Müze envanterinde puşide olarak kayıtlı olan bu eser seccade formunda tasarlanmıştır. Puşide aynalığının dış bordürü Sultân III. Selim'in yaptırmış olduğu puşidenin dış bordüründeki stilize edilmiş sıralı lale motiflerinin benzeridir. Alt kısımda iki sütün üzerine oturan kemerin ortasında şua biçimli üzerinde dört satır kitabe bulunan yuvarlak bir madalyon bulunmaktadır. Madalyon üzerinde yer alan kitabede: **"Emera Bi Ameli, Hâza'l Makam Va'l Menâzili Mevlâna, Kaddese Sırrahu Şah Sultân Süleyman, 973"** yazılıdır. Madalyonun üst iki yanında bulunan damla motiflerinde **"Ya Hannan", "Ya Mennan" yazılıdır.** Bu kitabeden Kanuni Sultan Süleyman'ın 973H./ 1565 M. tarihinde Mevlâna'nın türbesi üzerine sanduka yaptırdığını makamını menzilini ihya ettirdiği anlaşılmaktadır.

Puşidenin bu kitabesini araştırmacılar değişik biçimde yorumlamıştır. İlk Müze Müdürü Yusuf Akyurt bu puşidenin Kanuni tarafından yaptırıldığı düşünülen semahane ve mescit kısmının kitabesi olabileceğini belirtmiştir. Mimarlık tarihimiz ve geleneğimiz bakımından konu incelendiğinde yapım kitabelerinin binaların cephelerinde veya giriş kapısı üzerinde yer aldığını görürüz. Uzun yıllar müzenin Müdürlüğünü yapan Erdoğan Erol da konuyu bizim yaklaştığımız gibi düşünüp Sultân III. Selim'in dedesi tarafından Hz. Mevlâna'nın türbesine makam yaptırıldığını III. Selimin'de bu puşideyi yaptırdığını puşide hakkında yazmış olduğu makalesinde belirtmiştir.

Puşide alınlığının ortasında kıvrım dallı sarmal bezemelerin arasında yer alan beyaz zeminli iki satır kitabede Şeyh Galip'e ait olduğu ifade edilen yedi bendlik Terci-i Bend'in nakarat beyti **"Müceddid Olduğı Sultan Selim'in Din ü Dünyaya, Nümâyândır Bu Nev- puşidesinden Kabr-i Monlâya, Sene 1205"** yazılıdır. Sultân III. Selim Hân tarafından puşidenin yenilendiği ifade edilerek yeni puşidenin mollanın kabrine teberrük edildiği 1205H./ 1790M. Tarihi yazılıdır. Puşide alınlığının aynalık bölümünde yer alan sülüs hat ile yazılmış kitabede Bakara suresinden "**Vel Akifine Ver Ruku Us Sucud Ve İz Kale İbrahim"** yazı yer almaktadır.

Puşide üzerinde bulunan kitabelerden anladığımız kadarı ile 1565 yılında Kanuni Sultan Süleyman Hz. Mevlâna'nın türbesine günümüzde de mevcut olan mermer mezar sandukasını yaptırmıştır. Sultân III. Selim'de 1790 yılında mezar üzerine yeni bir puşide yaptırmıştır.

Mermer sandukanın yaptırıldığı 1565 yılından puşidenin yapım tarihi olan 1790 yılına kadar geçen 225 sene de mutlaka mezarın üzerine bir veya iki puşide örtüsünün yaptırılmış olması düşünülmektedir. Mermer mezarı yaptıran Kanuni Sultan Süleyman muhtemelen mezar içi bir de puşide yaptırmış olmalıdır. Sultân III. Selim'de eskimiş olan bu puşidenin yerine yeni puşideyi yaptırmış olmalıdır.

Bazı araştırmacılar bu puşidenin Sultân III. Selim tarafından yenilettirildiğini belitmişlerse de puşide üzerin de yer alan bezemeler ile yazıların üslubundan ve kullanılan malzemelerin benzerliği bakımından puşidenin yenilenmeyip tamamen Sultân III. Selim tarafından 1790 yılında yaptırıldığını düşünmekteyiz.

Sultân II. Abdülhamid Hân'ın Yaptırmış Olduğu Puşide

Puşide günümüzde Hz. Mevlâna ile oğlu sultan Veled'in mezarları üzerinde bulunan mermer sandukanın üzerinde serilidir. Müzenin 637 envanter numarasında kayıtlı olan puşide 630 x 396 cm ölçülerindedir (Resim 5).

Sultan II. Abdulhamit tarafından 1312 H. / 1895 M. Tarihinde yaptırılmış olan puşide deri üzerine siyah atlas kumaşla kaplandıktan sonra üzeri simli altın sırma ile Maraş işi tekniğinde işlenmiştir. Puşide İstanbul'da yaptırılmış olup üzerinde bulunan kitabelerin hattatı Hasan Sırrı'dır. Dikdörtgen biçiminde hazırlanmış olan puşidenin üzerinde bulanan işlemeler, yazı kuşaklarını çevreleyen bordürler, stilize edilmiş yaprak motifli olup Barok üslupta işlenmiştir. Puşideyi en dışta buket benzeri yapraklarla bezenmiş bordür çevrelemektedir. Bundan sonra Celi Sülüs hat ile yazılmış geniş yazı kuşağı yer almatadır. Puşidenin orta alanında dairevi madalyonlar içinde İsmi Nebi'ler bunun iki yanında Besmele-i Şerif, İhlas ve Fatiha surelerinin yazıldığı kartuşlar bulunmaktadır. Puşidenin ayak ucunda Sultan III.Selim'in tuğrası ile bunun altında iki satır Sullan II. Abdülhamit Hân tarafından yaptırıldığını belirten kitabe yer almaktadır. Kitabe de "**İş bu pûşîde- i Şerîf Sultanü'l- Berreyn ve'l-Bahreyn Hâdimü'l- Harameyn eş- Şerifeyn es- Sultân ibn Sultan es- Sultan el –Gazi, Abdulhamîd Hân-ı Sânî ibn es- Sultân Abdülmecîd Hân Hazretleri Cânib-i Hilâfet-penâhîlerinden Tecdid Buyrulmuştur".** Yazılıdır. Puşideyi hazırlayan sanatçının ismi ile yapım tarihi, Âli İmran Sürersinin yazılı olduğu bordürün baş tarafına yerleştirilmiştir. Burada "**Sene 1312, Hasan Sırrı"** yazılıdır. Puşidenin dört tarafı ibrişim ve sim sırma saçakla çevrilmiştir.

Sultan II. Abdülhamîd Tarafından Yaptırılmış Puşide Alınlığı

Müzenin 638 envanter numarasında kayıtlı bulunan puşide alınlığı 278 X 122 cm ölçülerinde olup üst tarafı kavislidir. Deri üzerine siyah renkli atlas kumaş üzerine Maraş işi tekniğinde altın sırma işlemelidir.(Resim). Puşidenin alınlık kısmında altı sıra halinde Celi Sülüs hat ile Besmele-i Şerif ile Ayetel kürsi kabartma olarak işlenmiştir. Yazıların altında kalan boşlukta kareye yakın pano ile iki yanında alev biçimli damla motifi yer almaktadır. Sağ taraftaki motifin içerisinde **"Ya Hannan"** sol taraftaki motifin içerisinde "**Ya Mennan"** bu ikisinin ortasında bulunan kare biçimli kartuşta **" Kale en Nebiyyu Sallalahü Aleyhi Vesellem"** , bu motiflerin altında yer alan dikdörtgen panoda **"efzal üz Zikr Lailaheillallah, Efzal ud Dua Elhamdülillah"** Hadisi Şerifi yazılıdır. Puşidenin alt tarafında yüksek bir sehpa üzerinde destarlı Mevlevi Sikkesi yer almaktadır. Sikkenin iki yanında kalan boşluklar spiral kıvrımlı dallar ile stilize edilmiş çiçek motifleri ile bezenmiştir. Puşideyi en dışta II. Abdülhamid Hân'ın yaptırmış olduğu puşide de yer alan buket dolgulu bordürün benzeri çevrelemektedir.

Puşidenin Hz. Mevlâna'nın babası Sultan'ul ulema Bahaeddin Veled'in mezarı üzerinde bulunan ahşap sandukanın ön yüzüne asılmak için yaptırıldığı düşünülmektedir.

Püşide aynası olarak hazırlandığını düşündüğümüz bu puşide de kitabe ve yapan sanatçının ismi bulunmamaktadır. Ancak Sultan II. Abdülhamid Hân'ın yaptırmış olduğu günümüzde Hz. Mevlâna ve oğlu Sultan Veled'in mezarlarının üzerinde bulunan püşide ile malzeme, yazı biçimi ve süsleme benzerliği bakımından bu puşidenin de Sultan II. Abdülhamid Hân tarafından yaptırıldığı kabul edilmektedir.

Sultan II. Abdülhamîd Tarafından Yaptırılmış Puşide Levhası

Müzenin 639 envanter numarasında kayıtlı olan puşide levhası 102 X 38 cm ölçülerindedir (Resim 7). Deri üzerine siyah renkli atlas kumaş kaplanmış olup üzerinde Maraş işi tekniğinde altın sim sırma ile " Sadakallahü Mevlâna El Azim" yazısı yer almaktadır. Levhanın dıştan dört tarafını Sultan II. Abdülhamid Hân'ın yaptırmış olduğu diğer iki puşide de yer alan bitkisel buket motifi dolgulu bordür çevrelemektedir. Bu levhanın da yazı, işçilik ve bezemeleri bakımından ele alındığında diğer iki puşide ile olan benzerliğinden hareketle Sultan II. Abdülhamid Hân tarafından yaptırılıp Mevlâna Dergâhına hediye edildiği düşünülmektedir.

Sonuç olarak 1274 yılında vefat eden Hz. Mevlâna'nın mezarı üzerine Selçuklu devleti yöneticileri tarafından türbe ve ahşaptan bir sandukanın yaptırılmış olduğunu biliyoruz. Osmanlılar döneminde pek çok kez tamir ve bakımı yapılan Mevlâna Türbesi'nde Kanuni Sultan Süleyman'ın mermer mezar yaptırdığını müzede bulunan puşidelerden biliyoruz. Bu tarihten sonra mezarın şekli değiştiğinden mezarın üzerine puşide adını verdiğimiz örtüler Osmanlı Sultanları tarafından yaptırılmıştır. Mevlâna Müzesinde bulunan puşideler Türk el sanatlarının ve el işleme sanatlarının nadir örneklerindendir. Dönemin hat sanatı, işleme sanatı ve dokuma çeşitlerini gösteren puşideler saray ustaları tarafından yapılmış olmalıdır.

Fotoğraflar:

1. Hz. Mevlâna'nın Türbesi'nin dıştan görünümü.
2. Hz. Mevlâna'nın mezarı için yaptırılmış olan ahşap sanduka.
3. Sultan III. Selim tarafından 1790 yılında yaptırılan puşide.
4. Sultan III. Selim tarafından 1790 yılında yaptırılan puşide alınlığı.

5. Sultan I. Abdülhamid tarafından 1895 yılında yaptırılan puşide.
6. Sultan I. Abdülhamid tarafından yaptırılan puşide aynası.
7. Sultan I. Abdülhamid tarafından yaptırılan levha.

KAYNAKÇA

Ahmet Eflaki, Ariflerin Menkıbeleri, C.I-II, İstanbul, 1955.
Akyurt, Yusuf, Resimli Muhtasar Konya Âsar-ı Atika Müzesi Rehberi, Konya, 1930.
Akyurt, Yusuf, "Mevlâna Celâleddn-i Rumi'nin Sandukası", Türk Etnografya Dergisi, Ankara, 1936.
Arık, M. Oluş, "Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", Anatolia, C.XI, Ankara, 1967.
Arseven, Celal, Esat, "Mezar", Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1966.
Bakırcı, Naci, Mevlevi Mezar Taşları, Konya, 2007
Erol, Erdoğan. Mevlâna Gelince Babası Ayağa Kalktımı. Konya, 1992.
Furuzanfer, Mevlâna Celâleddin, İstanbul, 1990.
Karamağaralı, Haluk, "Mevlâna Türbesi", Türk Etnografya Dergisi, Sayı. VII-VIII, Ankara, 1965.
Mehmet Önder, Mevlâna Türbesi, İstanbul, 1957.
Özönder, Hasan, Konya Mevlâna Dergâhı, Ankara, 1989.



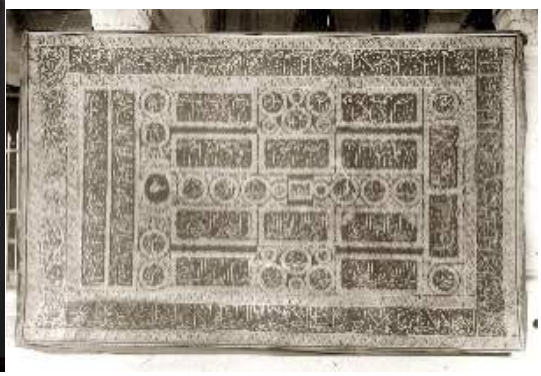


1-2



3.





4-5





6-7.

ŞANLIURFA VE YÖRESİNDEKİ TÖRENLERDE TEKSTİLLERİN YERİ

(THE FUNCTION OF THE TEXTILES IN THE CEREMONIES IN ŞANLIURFA AND ITS REGION)

Ashkan RAHMANİ*

ABSTRACT

Şanlıurfa is a neighbor to Syria, a city located in the Southeastern Anatolia region of Turkey. Socially, Turkish, Kurdish, Zaza and Arab people live in this region. Today, people living in this region continue their culture and traditional ceremonies. When we say ceremonies; there are Circumcision, birth, promise, engagement, wedding, death. Some of them are not used by the new generation. The elements that best symbolize ceremonies are textiles and they have special position among other native arts. Dowry for girls to marry; *henna* night and *henna* party, private rooms for boys' circumcision day, applications for newborn babies and etc. are our traditions that have reached the present day since centuries ago. In this paper, firstly, it will be briefly mentioned about the history of the province and its general geography and then the function of the textiles in various ceremonies will be explained in terms of traditional clothing and traditional using.
Key Words: Şanliurfa, Textile, Traditional Ceremonies

GİRİŞ

Şanlıurfa (Eski ve kısa adı: Urfa),11.500 yıllık tarihi süreç içerisinde Ebla, Akkad, Sümer, Babil, Hitit, Hurri-Mitanni, Arami, Asur, Pers, Makedonya, Roma, Bizans gibi uygarlıkların egemenlikleri altında yaşamıştır. Urfa, 1094 yılında Selçuklu hâkimiyetine girmiştir, daha sonra Eyyubi, Memluk, Türkmen aşiretleri, Timur devleti, Akkoyunlular, Dulkadir Beyliği, Safeviler ve en son da 1516'da Osmanlı sınırları içine katılmıştır. Önceleri Rakka Eyaleti sınırları içerisinde yer alan Urfa, 1876'da Halep Vilayetine bağlanmış, 1916'da ise bağımsız bir sancak olmuştur (wikipedia.org). Urfa, Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer almaktadır. Doğuda Mardin, batıda Gaziantep, kuzeyde Adıyaman, kuzeybatıda Diyarbakır illeri ve güneyde Suriye sınırı ile çevrelenmiş bir sınır ilidir. Şanlıurfa'nın ilçeleri ise şunlardır: Merkez, Akçakale, Birecik, Bozova, Ceylanpınar, Halfeti, Harran, Hilvan, Siverek, Suruç, Viranşehir. Şanlıurfa merkez, ilçe ve köylerinde ağırlıklı olarak Türk, Kürt, Zaza, Arap çok az olarak da Çerkez, Acem, Afgan ve Ermeni kökenli insanlar yaşamaktadır. Bu etnikler tarafından yapılan törenlerde tekstiller kullanılmaktadır ve bu bildiride onlar üzerinde bahsi edilecektir.

DOĞUM

Doğum hayatın başlangıcıdır, ailenin devamını çocuk sağlar. Bu sebeple bir Türk ailesinde çocuk sahibi olma isteği görülür. Bu törede de tekstillerin kullanıldığı görülmektedir. Çocuğun ters gelmesi, göbek bağı ile boğulması gibi halleri önlemek için kilimler ters yüz edilir; doğumda hazır bulunanların bacak bacak üstüne koymaları yasaklanır; düğümlü, örgülü şeyler çözülür (Naili Boratav, 1973: 182). Anadolu kültüründe çocuğun diş hediği süresinde çocuğun ilk çıkan

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

dişini gören bir gömlek biçer ve diker. Hediği alan evler hedik kabının boş verilmemesi için kabın içine, para, mendil, çorap, eşarp koyarlar (Örnek, 1979: 194). Çocuk görme sırasında çocuk için pek çok hediyeler getirilir. Hediyeler içinde başlık, bebek takımı, battaniye, çorap, mendil ve önlük bulunur.

SÖZ

Türk kültüründe söz nişandan önce yapılan önemli bir aşamadır. Şanlıurfa yöresinde söz kesme gününden önce, yol giderlerini oğlanevinin karşılaması koşuluyla, kızevi ve oğlanevi büyükleri kente *"söz eşyası"* almaya giderler. Oğlana alınacak eşyaları kızevi ve kıza alınacakları da oğlanevi tarafından karşılanır. Kıza ve oğlana benzer eşyalar alınır ve bu eşyalar arasında de tekstiller bulunmaktadır; iç çamaşır, çorap, elbise, vb. (Balaman, 1983: 138).

NİŞAN

Nişanda oğlanevi tarafından kız evi için hazırlanan hediye bohçaları bir kaç tepsi kurabiyeyle getirilir. Bunlar kıza güzel çamaşırlar, annesine, kardeşlerine Şapkalar, entari, mendil, çorap, gömlek, ve işlemeli kumaştan keseler getirirler (Araz, 1985: 38).

DÜĞÜN

İnsan hayatında en önemli olaylardan biri düğün törenidir, insanlar bunu ne kadar güzel yaparsa sevinir, kendisini süsleyip töreni başlar. Özel giysiler, değerli mücevherler ve göze batan renkler ve desenli tekstiller bu törede görülür. Düğün esnasında pek çok hediyeler gelin evine getirilir ve gelin çeyizi içinde de çok tekstil ürünü bulunur. Eskiden çeyiz de bulunan tekstilleri insanlar kendileri yapıyorlardı ama günümüzde zaman olmayan aileler, satın alarak evlenecek çifte hediye ediyorlar. Oğlanevi, çeyizin sergilendiği gelin odasını düğün süresince açık tutar; akrabalar, tanışlar, komşular ve konuklar eve girerek sergilenen çeyize bakar beğenir ya da eksiklerini göstererek eleştirirler. Çeyizin renk uyma içinde kendi türlerine göre yazılması beceri ister. Bu nedenle her ailede bilinen beceri sahibi çeyiz yazıcılar vardır. Çeyizin hem tümünü sergilemek, yazmak gerekmektedir. Örneğin, duvara asılı büyük bir duvar halısı ya da bez üzerine çamaşır, örtü, el işleri vb İğnelere tutturulur; duvara yazılacakların yerde, yerdekilerin de duvarda olmamasına gösterilir (Balaman, 1983: 141).

Çeyiz sandığına konan ev tekstili: Nevresim takımları, yatak örtüsü, battaniye, yorgan ve pike, yastık, günlük ve misafirlik masa örtüsü, peçeteleri, perde, dolap içi örtüler, perde, mutfak takımları (perde, dolap örtüsü), sehpa örtüler, ev ve yüz havluları, misafir banyo havluları, bornoz takımı, ayak havlusu, lif, kese (Hometextile, 2013: 64). Şanlıurfa yöresinde genç kızların çeyizlerinde "Camekân" denilen sandıkların içinde 30-40 adet boncuk oyalı yemeni bulunmaktadır (Akpınarlı, 1997: 48). Bu yörede oyaların çoğunlukla tığ teknikleri ile oluşturulduğu gözlenmektedir. Bazılarında sadece iplik kullanılmakla birlikte boncuk, hortum vb. gibi yardımcı gereçlerin de yer aldığı görülmekte. Özellikle çeyiz için üretilen oyalar yemeniler, evlenme törenlerine kadar özel sandıklar içerisinde özenle saklanmaktadır. Yine tığ teknikleri ile üretilen dantel örnekleri yatak, yorgan, sofra vb. takımlarda ara dantel şeklinde kullanıldığı gibi, başına örtü şeklinde de üretilebilmektedir (Akpınarlı, 2012: 217).

Eskiden, evlenecek kızların çeyizinde çeşitli el dokumaları- kilim, cicim, torba, çuval ve 30-40 çift el örgüsü yün çorap bulunur; düğünde bunlar, asılan çeyizde görülür, hem de hediye getiren arkadaşlar ve akrabalara dağıtılır. Bu sebeple, genç kızlar ve kadınlar, çeyiz için hazırladıkları çoraplarda, birbiri ile yarışırcasına, güzelin daha güzelini yapmaya özen gösterirlerdi. Yıllarca süren bu yarışma ile çoraplar, halkın zevkini, renk anlayışını ve motif zenginliğini gösteren bir durum almıştır (Kırzıoğlu, 1992: 62). Düğün Bayrağı: Anadolu'nun bazı yörelerinde düğüne davet olunan her oba halkı mutlaka düğüne bayrak açarak gelir. Yani her obanın bir düğün ve gelin bayrağı bulunur (Koşay, 1944: 267). Eskiden düğün için odun toplayanlar köye dönüşünde odunculara "oduncu yemeği" çıkartılır ve birer mendil armağan edilir. Yemeği yiyen ve mendili boynuna bağlayan gençler köy meydanında oyuna dururlar (Balaman, 1983: 143).

Düğünde gelin atı, renkli kumaşlar, serpme tellerle süslenirdi. Gelin elbisesi içinde, duvaklı, yüzü pullu, alnı tellidir. Ata binmeden önce baba, kızının beline kırmızı kuşak bağlar. Bu kuşağı *"gayret kuşağı"* denir. Kuşak bağlama töreni tarihi dönemlerde gelin evden çıkmadan veya ata binmeden önce yapılırdı. Kız babası, baba ölmüşse aileden sorumlu olan erkek (ağa bey, amca, dayı, dede) gelinin beline altın, gümüş veya işlemeli madenden bir kemeri takardı (Araz, 1985: 42). Bu tür gelenek bütün Türk kültürlerinde rastlanır. Gayret kuşağının amacı, kızın gelin gittiği evde tembellik yapmamasına, gayretli olmasına, işten kaçmamasına yöneliktir (Balaman, 1983: 146). Gelin sağdıcı oğlan evinden bir heybe alır. Bunun bir gözünde *"ana bohçası"*, öteki gözünde de buğday taneleri vardır. Ana bohçasının içinde börek, helva, gözleme, ekmek vardır. Bu bohça *"kız anasının yüreğine melhem olsun"* diye gönderilir (Naili Boratav 1973, 219).Gerdek gecesi sabahı, gelin ve damadın *"emanetleri"* vardır.

SÜNNET

Sünnet işlemi, İslam ve diğer dinler ve toplumlarda uygulanır. Çocuklar ergenlik çağına ermeden (13-14 yaşını) sünnet edilir. Türkiye'de de sünnet töreni eskiden yapılırmış ve bu tören sırasında tekstillerin has bir yeri vardır. Sünnet töreni sırasında çocuklar, sünnet giysileri satın mağazalarda, iç çamaşır, çorap, sünnet elbisesi (gecelik biçiminde kesilmiş giysi), sünnet pelerini ve şapkasıyla tüm düzen donatılır. Üzerinde *"Maşallah"* yazılı, göğüste taşınan bir band da bu alınan eşyalar arasındadır. Sünnet edilen çocukların üzerindeki takım elbise, çıkartılıp yerine gecelik benzeri beyaz uzun bir elbise giydirilir.

Sünnet töreni süresince annenin giyeceği *"baş elbise*" babaya gömlek, yakınlara çoraplar ve mendiller, yazmalar (başörtüsü) alınır. Bu harcamaların tümüne *"sünnet masrafı"* adı verilir (Balaman, 1983: 94). Şehirlerde, ön tarafında "maşallah" işlemeli bir başlık geleneğin en belirgin giyim öğelerinden biridir. Köylerde çocuk yeni elbiseler giyer; boynuna, omuzlarına çevre, yağlık asılır, şapkasından arkaya doğru gelin teli sarkıtılır (Naili Boratav, 1973: 195). Sünnet sırasında çocuğun odası hazırlanır. Beyaz çarşaflı, kırmızı veya mavi ipekli yorganlar serilir, oda süslenir, odanın duvarlarına kilim, halı ve çarşaflar asılır. Belli bir yere nazarlık takılır. Etrafa minderler, yastıklar konur (Örnek, 1979: 210). Sünnet gününde sünnet edilen çocuk eskiden atla ve günümüzde artık arabayla gezdirilir ve çocukların gezecekleri atlar, süslü at başlıklarıyla ve kırmızı kozak (ipek) üzerine beyaz tellerle işlenmiş *"uçkur"* (örtü) larla donatılır. Bu yörelerde her yaşlı kadının annesinden kalma sandığının dibinde bir uçkuru vardır. Bu uçkurlar,

çocuklarının ve torunlarının sünnet törenlerinde ortaya çıkar, işi bitikten sonra öteki doğacak torunlarda kullanılmak üzere yeniden sandıklarda saklanır (Balaman, 1983: 96).

ŞANLIURFA HALK OYUNLARINDA GİYSİLERİN YERİ

Şanlıurfa yöresi halkının törenlerinde Anadolu'nun diğer bölgelerinde rastlandığı gibi tekstillerin has bir yeri vardır. Törenler dediğimiz zaman; doğum, sünnet, söz, nişan, düğün, ölüm yer almaktadır. Yeni neslin bazıları yöre kültürünü dikkate almamalarına rağmen bu tür törenler hala yörenin birçok yerinde devam etmektedir. Eskiden törenlerde kullanılan tekstillerin birçoğu el ile üretilirdi ama günümüzde artık hazır satın alınır va az sayıda el işlemleri kullanılır.

Şanlıurfa yöresinde farklı etniklerin bulunduğu için zengin bir kültüre sahiptir. Bu yörede geleneksel halk oyunlarında erkekler başlarına çok ince ipek, yün veya pamuktan dokunmuş puşa bağlarlar. Kenarları çeşitli renklerden meydana gelen püsküllerle süslüdür. Beyaz, bej veya krem rengi, yakasız dikilen, el tezgâhlarında dokunmuş, puanlı gömlek sırta giyilir. Bele çulha tezgâhında dokunmuş olan şal bağlanır. Gömleğin üzerine yarım kollu yelek giyilir. Yeleğin yakası yoktur. Gabardin kumaştan dikilen üstü bol, ayak kısımları ayağı saracak şekilde dar olan şalvar giyilir. Bacak arasında peyik denilen parça bulunur. Erkeklerin ellerinde genellikle beyaz ve kırmızı renkte mendil bulunur (Resim 1). Ayaklarda morkoyun ve beyaz yünden örülmüş çorap bulunur (İvgin, 1992: 40).

Anadolu'da kadınların yöresel kıyafetlerinin biçimine bakıldığında genel olarak yakın bir benzerlik gözlenmektedir. Kadınlar kıyafeti tekstillerin kullanımını en iyi şekilde simgelemektedir. Yörelerde bekar ve evli Kadınların kıyafetleri özellikle baş bağlaması farklıdır. Şanlıurfa yöresinde genç kızların başına taç, evli olanlarınkine köfü denir. Genç kızların başı, kırmızı fes üstüne püşü sarılarak meydana getirilir. Arka tarafa ise bele kadar inen saç koru bağlanır. Renkli olan paçaları bol, ayak büzülmüş şalvar giyilir. Üç eteği olan yandan yırtmaçlı, kadifeden kollu ve önü açık, üstleri motiflerle süslü üç etek vücuduna giyilir. Onun altına kollu robalı ayağa kadar entari geçirilir. Entarinin üzerine kalın bezden yapılmış sıhma adı verilen yelek giyilir. Üzeri motiflerle süslü genellikle siyah renkli önlük takılır. Bu önlük ayağa kadar uzanır. Bele elle örülmüş ve yünden yapılmış (bezden gümüşten de yapılır) kemer (belbağı) bağlanır. Üç eteğin bir eteği bu kemere toparlanarak sokulur. Ellerinde beyaz veya kırmızı mendil bulunur. Ayaklarda beyaz yünden çorap bulunur. Erkekler gibi genellikle kırmızı renkli yemeni ayağa geçirilir (Resim 2). Oyunlar genellikle özel günler ve düğünlerde oynanır (İvgin, 1992: 40).





Resim 1:Şanlıurfa geleneksel halk oyunu (İvgin, 1992: 38)
Resim 2: Şanlıurfa geleneksel kadın giysileri (Balak, 1992: 48)

ÖLÜ TÖRENİ

Kaynaklara göre İslam toplumlarında ölü yasını simgeleyen renkler genellikle koyu renklerdir ve özellikle tekstil ile bu yas simgelenmektedir. Akkoyunlu nüshasında da İskender'in ölümüne ağıt yakanların canlandırıldığı minyatürde, tabutun üzerindeki siyah örtü ve figürlerin mor, laciverti mavi giysi ve başlıkları açıkça görülmektedir. Kimi İlhanı, Memluk, Türkmen, Timurı ve Osmanlı el yazmalarının minyatürlerinde cenaze törenlerine katılanlar mavi, mor, siyah renklerde giysiler içinde tasvir edilmişlerdir (Bağcı, 1996: 163-164).Yaşlılar ve ağır hastalar kefenlerini daha önceden almış, üzerini zemzem suyu ile ıslatıp, bohçada, sandığın dibine, *"ölümardım"* çıkınıyla birlikte, atmış olurlar (Balaman, 1983: 130). Son nefesini veren kişinin göz kapakları elle sıvanarak kapatılır. Çenesi çekilip baş üzerinden bir bezle bağlanır. Ayakları yan yana getirilip başparmaklarından bir bezle bağlanır. Üzerine temiz bir çarşafla örtülür (Araz, 1985: 190). Urfa ve yöresinde, hamama ölü evi mensupları gider. Kadınlar tarafından düzenlenen hamamda aş vermeye, entarilik, mendil, kına ve çörek gibi şeyler gönderilmek suretiyle bütün akrabalar davet edilir. Doğu Anadolu'nun hemen her tarafında, karalar giyilmesi yas tutulduğunu gösterir "yastan çıkmak" karaları çıkarmak demektir (Kalafat, 2006: 215). Ölünün yattığı yatak, giydiği çamaşır ve elbiseler, kullandığı yıkanabilir türdeki eşyalar tüm yıkanır, kurutulur, katlanır, ölü sahibine teslim edilir. Ölüye ait eşyaların bir kısmı fakirlere, ihtiyacı olanlara dağıtılır. Siverek'te rastlanan bir töreye göre ölünün atı sokakta gezdirilir, ya da cenaze alayının yanında, üstü sahibinin elbiseleriyle örtülmüş olarak, mezara kadar götürülür (Esen, 1982:19). Güney Doğu Anadolu'da Pular denilen bir köyde hasta ölünce ölünün çenesini mendille bağlar, gözlerini kapatırlar ve tabutu içine cicim sererler. Ölü kefenler, başını ayağını bağlar, tabuta yerleştirirler. Üzerini kilim veya cicim ile örterler. Yüzüne bir havlu atarlar (Koşay, 1977: 69). Kefenlenen ölü, varsa altındaki kilim veya seccadeye sarılarak, yoksa kefenle tabut içine konularak musalla taşına götürülür. Şehitlerin tabutlarına Türk bayrağı örtülmektedir. Yeşil tabut örtüsünün yerine halı, kilim, seccade örtüldüğü de görülür. Daha sonra bu halı, kilim veya seccade ölünün hayrına camiye verilir (Araz, 1985: 191).

SONUÇ

Sonuç olarak; Tekstiller bir kültürün maddi öğelerinden biridir. İnsanoğlu hayatı boyunca bu ürünü kullanmaktadır. Tekstillerin kullanım alanı, biçimi, rengi, motif çeşitliği yapılan törenlere bağlı olarak değişmektedir. Törenler de kültür öğelerinin birisi sayılır ve Törenleri en güzel şekilde simgeleyen tekstillerdir. Geleneksel toplumların törenlerinde tekstillerin kullanımı daha çok görülür. Yıllar boyu kuşaktan kuşağa gelen bu kültür miras olarak günümüze kadar ulaşmıştır ve yeni nesiller bu tür törenleri devam etmelidir.

KAYNAKÇA

- AKPINARLI F. (1997). Şanlıurfa Karakeçili el sanatları ürünlerinden örnekler. *Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- AKPINARLI F. H., TOZUN H. (2012). *Şanlıurfa El Sanatları*, Ankara: Şurkav yayınları.
- ARAZ N., GÜNAY U.,vd. (1985). *Örf Ve Adetlerimiz (Türk Töresi)*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

- BAĞCI S., (1996). *İslam Toplumlarında Matemi Simgeleyen Renkler: Mavi, Mor ve Siyah, İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri II*. Ankara: Türk Tarihi Kurumu.
- BALAK A. (1992). Şanlıurfa Giyim Kuşam. *Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı: 14, Haziran, 47-48.
- BALAMAN A. R. (1983). *Gelenekler töre ve törenler*, İzmir: Betim Yayınları.
- ESEN A. Ş. (1982). *Anadolu Ağıtları*. Ankara: Türkiye İş bankası.
- İVGİN H. (1992). Şanlıurfa Halk Oyunları. *Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı14, Haziran, 38-40.
- HOMETEXTİLE. (2013). *Türkiye Ev Tekstili Sanayicileri ve İşadamları Derneği*. Sayı 75, İstanbul.
- KALAFAT Y. (2006). *Doğu Anadolu'da Eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Babil Yayın.
- KIRZIOĞLU N. G. (1992). Türk Köylü Çoraplarında Nakışların Dili. *Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı14, Haziran, 62-64.
- KOŞAY H. Z. (1944). *Türk Düğünleri üzerinde mukayeseli Malzeme*. Ankara: Maarif Matbaası.
- NAİLİ BORATAV P. (1973). *Türk Halkbilimi 100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÖRNEK S. V. (1979), *Geleneksel Kültürümüzde Çocuk*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- www. wikipedia.org

GİRESUN GÖRELE' DE KULLANILAN DÜZ DOKUMA TÜRÜ: TANELİK

Ayşegül YILMAZ*

ABSTRACT

The topic of the problem has been defined as "Flat Weaving Method Used in Giresun Görele: Tanelik". The topic has been limited by a type of weaving made in primitive looms, which is used as "tanelik" (tene bag) in the region. The research is composed of Introduction, Definition and History of the Hand Weavings, Evaluation of the General Features of the Hand Weavings in Görele and Conclusion parts. The objective of the study is to contribute to the promotion of handcrafts of Giresun region, preservation of them and to the sustainability of these handcrafts. Another objective is to create a resource for researches on the weaving field. During the research, methods such as source examination and literature review have been used. Weaving samples have been recorded by examining features like type, material, technique and color.

GİRİŞ

Bu bildirinin konusu "Giresun Görele' de Kullanılan Düz Dokuma: Tanelik" olarak belirlenmiştir. İlkel yer tezgâhlarda yapılan dokumaların yörede tanelik(tene torbası) olarak kullanılan bir türü ile konu sınırlandırılmıştır. Türk el sanatları deyince ilk akla gelen uygulamalardan biri olan dokuma yöreden yöreye farklılıklar göstermektedir. Aynı bölge içinde olanlarda ise benzerlikler görülmektedir. Bu çalışmada Görele örnekleri yer verilmiştir, benzer uygulama türleri diğer ilçelerde ve komşu illerde de görülmektedir. Hammaddesi değişse de hala uygulanması dokuma sanatının sürdürülmesi açısından önemlidir. Hayvancılığın giderek azalması hayvansal liflerin kullanımının sınırlamıştır bu nedenle kökboyası ile renklendirilen yün iplerin yerini pamuklu ve naylon karışımı ipler kullanılmaktadır. Yapılan alan taramasında yer tezgâhlarından çıkan dokuma parçalarının; tanelik(Fotoğraf:1), dastar-yer yaygısı (Fotoğraf:2), beşikörtüsü(Fotoğraf: 3) olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bu çalışma ile "Tanelik (tenelik) dokuma türü dokumacılık literatürün de yerini alarak kayıtlara geçmesi planlanmıştır. İncelenen örnekler kullanılan malzeme, uygulanan teknikler ve süslemeler gibi konu başlıklarında değerlendirilmiştir.

1. EL DOKUMALARININ TANIMI ve TARİHÇESİ

Geleneksel el sanatları denildiğinde ilk akla gelen üretim dokumalardır. Dokuma çeşitli cinste ipliğin birbirine sistematik olarak kenetlenmesiyle oluşan yüzey olarak tanımlana bilinir. Dokumayla ilgili yapılan literatür taramasında dokumanın farklı tanımlarıyla karşılaşılmıştır. Belli sayıda iplik grubunun çeşitli düzenlerde birbirleri arasından geçmesiyle oluşan yüzey dokumayı oluşturur (Aytaç,1980:1).Dokuma yapım tekniği ve kullanım alanlarının çeşitliliğin açasından bakıldığında yüzey süsüleme sanatları arasında olması zorunludur (Sözen,2014: 89). Bu tanımlamaların sonucunda atkı ve çözgü kullanımıyla oluşan yüzeyler farklı

* Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi, Tirebolu Mehmet Bayrak Meslek Yüksek Okulu, El Sanatları Bölümü, Giresun.

bölge ve kültürlerde değişik şekillerde uygulanmaktadır. Dokuma Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan faklı kültürlerin birbirlerinden etkilenerek oluşturduğu, yüzyıllar boyu biriktirdiği bir kültür mirasıdır (Diyarbekirli, 1972:122).Zaman içinde kullanım alanları hem artmıştır hem de değişmiştir. Türk Tarihinin bilinen ilk dokuma türü olan pazırık halısıyla (Tekçe, 1993: 15) günümüzde kullanılan makine halıları arasındaki fark bu gözlemi doğrulamaktadır. Hammaddenin varlığına göre de şekillenen işler bölgesel kültür ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Karadeniz iklim şartlarında yetişen hayvan eğrilen iplikler dokuma için çok uygun değildir.(Deniz, 2009: 29) Bu neden le çok geniş yüzeyler yerine eni dar, uzun, yollu dokumalar tercih edilmiştir. Yün yerine pamuklu ya da naylon karışımlı ipler kullanılarak dokumlar yapılmıştır.

2. GÖRELE'DE YAPILAN TANELİK DOKUMANIN GENEL ÖZELLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölüm Görele'de yapıla 8 örnek tanelik dokuma türü yapım ve süsleme tekniği, kullanılan malzeme, renk ve boyutları incelenerek hazırlanmıştır.

ÖRNEK:1 (Fotoğraf: 5) Pamuklu ipten yapılan düz dokuma ön ve arka olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Parçalar balıksırtı tekniği ile birleştirilmiştir. Ön parça üç düz tekrar boncuklu püskül(pamuklu ip) takılarak, ağız kısmında rişliyo ve zincir işi tekniği uygulanmıştır. Sapı örülen dokumanın süslemesinde ve kenar temizliğinde; kırmızı, siyah, mavi, renkleri kullanılan heybenin boyutları; **zemin;**19x23 cm **püskül;** 3 cm, **kısa sap**; 50 cm **uzun sap;** 100 cm olarak ölçülmüştür.

ÖRNEK:2 (Fotoğraf: 4) Pamuklu ipten yapılan düz dokuma ön ve arka olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Parçalar balıksırtı tekniği ile birleştirilmiştir. Ön parça üç sıra düz tekrar boncuklu püskül(pamuklu ip) iki sıra düğme arasında bir sıra zincir işi, ağız kısmında rişliyo tekniği uygulanmıştır. Sapı ipten örülen dokumanın süslemesinde ve kenar temizliğinde; kırmızı, lacivert, pembe, mavi, beyaz renkleri kullanılan heybenin boyutları; **zemin;**20x25 cm **püskül;** boyu 3 cm, **kısa sap;** 50 cm **uzun sap;** 100 cm olarak ölçülmüştür.

ÖRNEK:3 (Fotoğraf: 6) Yün ipten yapılan düz dokuma ön ve arka olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Parçalar balıksırtı tekniği ile birleştirilmiştir. Ön parça üç sıra aralıklı tekrar boncuklu püskül, ağız kısmında iki sıra düğme dikilerek süslemesi yapılmıştır. Sapı kalın ipten bükülen dokumanın süslemesinde ve kenar temizliğinde; kırmızı, siyah, mavi, beyaz, yeşil renkleri kullanılan heybenin boyutları; **zemin;**20x25 cm **püskül;** 3 cm, **kısa sap**; 40cm **uzun sap;** 80 cm olarak ölçülmüştür.

ÖRNEK:4 (Fotoğraf: 7) Pamuklu ipten yapılan düz dokuma ön ve arka olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Parçalar balıksırtı tekniği ile birleştirilmiş, ağız kısmı makinede dikilmiştir. Ön parça üç sıra düz tekrar ponpon(pamuklu ip) takılarak, ponponun araları plastik pullarlar süslenmiştir. Sapı ipten örülen tanelik dokumanın süslemesinde ve kenar temizliğinde; kırmızı, siyah, beyaz, yeşil, sarı, pembe, lila, renkleri kullanılan heybenin boyutları; **zemin;** 25x25 cm kısa **sap**; 50cm **uzun sap;** 110 cm olarak ölçülmüştür.

ÖRNEK:5 (Fotoğraf: 8) Pamuklu ipten yapılan düz dokuma ön iki arkada bir toplam üç parçadan oluşmaktadır. Parçalar balıksırtı tekniği ile birleştirilmiş, ağız kısmında rişliyo tekniği ile işlemelidir. Ön parçalara üç sıra düz tekrar sallanan ponpon(pamuklu ip) takılmıştır. Sapı ipten bükülen tanelik dokumanın

süslemesinde ve kenar temizliğinde; kırmızı, siyah, mavi, beyaz, krem, sarı renkleri kullanılan heybenin boyutları; **zemin;** 17x17cm, **kısa sap**; 50cm **uzun sap;** 100 cm olarak ölçülmüştür.

ÖRNEK:7 (Fotoğraf 6) Yün ipten yapılan düz dokuma ön ve arka olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Parçalar balıksırtı tekniği ile birleştirilip, ağız kısmı katlanıp elde dikilmiştir. Heybenin alt bölümünde saçak takılıdır başka süslemesi bulunmamaktadır. Sapı kalın ipten bükülen dokumada; kırmızı, siyah, kahverengi renkleri kullanılmıştır. Boyutları; **zemin;**15x25cm **püskül;** 3 cm, **kısa sap**; 20cm **uzun sap;** 50 cm olarak ölçülmüştür.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Karadeniz insanı her zaman pratik zekâsı ve üretimiyle bilinir. Zamanının çoğunu dışarı işlerinde ve doğayla iç içe geçirdikleri için ürettikleri ürünlerde hayatlarını kolaylaştıracak olmalıdır. Yapılan araştırmada bölgede geleneksel olarak yapılan düz dokuma tekniğinin nasıl farklı türlerde kullanıldığının göstermektedir. Eni 30 - 35 cm'yi geçmeyen dar uzun yollu olarak dokunan parçaların değerlendirilmesi de denilebilir bu dokuma türüne. Yer tezgâhlarında dokunurken oluşan hatılı bölümlerin ya da fazla dokunan parçaların değerlendirilmesi veyahut da eskiyen yer yaygılarının sağlam kısımlarının işe yarar hale getirilmesiyle amacıyla oluşan bir değerlendirme olmuştur. Üzerine yapılan çeşitli süslemelerle de dikkat çekip bir çalışma konu haline gelmiştir.

Araştırma bölgesinde bu tür tanınmaktadır. Gerek kullanım alanı gerekse hediyelik ürün olarak pazarlarda satılmaktadır. Fakat geçmişte yün iplerin kök boyalarla boyanmasıyla elde edilen yün malzeme günümüzde yerini pamuklu ipliklere bırakarak kullanılan hammaddede farklılıklar oluşturarak üretilmeye devam edilmiştir. Bu duruma hayvancılıkla uğraşanların sayısının azalması ya da kök boya kullanımının unutulması gibi nedenler saymak mümkündür. Diğer değişen malzemeler bakıldığında cam boncuklu yün ipten yapılan püskülleri yerine daha ucuz ve gösterişli olduğu düşünülen plastik malzemeli gereçler kullanılmaya başlanmıştır (Örnek:4). Genel renk dağılımına bakıldığında birden fazla renk kullanımı dikkat çekmektedir. Kırmızı, mavi, sarı, beyaz, siyah, lacivert, yeşil gibi tonlar birbiriyle uyum içinde kullanılmıştır. Genel olarak zeminde koyu renk seçimi kullanışlılığın arttırmak için tercih edilmiştir. Ölçüleri bir çanta ya da heybe standartlarından daha küçüktür. Kullanım amacı tohum ekmek için olanları genelde 17x17 cm kadar ama hediyelik ya da süs için yapılanları biraz daha büyük boyutludur (Örnek: 5) Ölçülendirmedeki farklılık birazda artan parçaları değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum her seferinde farklı bir tasarımın ortaya çıkmasını da sağlamıştır. İncelenen dokuma örnekleri sağlam durumdadır sadece zemini yün ipten dokunanlar çeyiz ya da hatıra olarak saklanmaktadır. 50 ile 1 yıllık olan dokuma örneklerine rastlanmıştır. Bu durum dokumanın hammaddesi değişse bile halen yapıldığının bir kanıtıdır.

Bu çalışma ile hedeflenen amaç geleneksel düz dokuma örneklerinin kullanılan hammaddenin kayıt altına alınarak korunması, gelecek nesillere yazılı kaynak olarak kalması ve bundan sonraki literatür taramalarına kaynak oluşturmasıdır. Giresun bölgesi yaşayan el sanatları kayıtlarında düz dokuma çeşitlerinin bilinmesi acısından da bu çalışma önemlidir. Bundan sonraki aşama, yapılan örnekleri korumak, çoğaltmak, tanıtımını yaparak pazar sıkıntılarını gidermek olmalıdır. Dokuma bir kültürün en önemli temsilcilerinden biridir bu

nedenle valilik, belediye gibi kurumların denetiminde satış noktaları ya da üretim atölyeleri kurarak bu sanatın yaşamasına katkıda bulunmaları gerekmektedir. Bu alanda çalışma yapan araştırmacı ve akademisyenlerin çalışmalarına destek olmaları gerekmektedir.

FOTOĞRAFLAR





Fotoğraf No: 1, Yer yaygısı. Fotoğraf No: 2, Beşik Örtüsü. Fotoğraf No: 3, Çanta-heybe





Örnek No:1, Fotoğraf No: 4, Örnek No: 2, Fotoğraf No: 5, Örnek No: 3, Fotoğraf No: 6





Örnek No: 4. Fotoğraf No: 7. Örnek No: 5. Fotoğraf No: 8. Örnek No: 6. Fotoğraf No: 9

KAYNAKÇA

Çetin, Ayraç(1980), **El Dokumacılığı**, Ankara:
Milli Eğitim Yayınları
Diyarbekirli, Nejat (1972) **Hun Sanatı**, İstanbu: Milli Eğitim Yayınları

Deniz, Bekir(2009) **KARADENİZ BÖLGESİ'NDE GELENEKLİ BİR DOKUMA ÇEŞİDİ: "DSADAR"/"DASDAR":A TRADITIONAL WEAVING TYPE IN THE BLACK SEA REGION**, Akdeniz Sanat Dergisi, S:3,s:2
Sözen, Metin,Tanyeli,Uğur(2014) **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitapevi
Tekçe, E.Fuat(1993) **Pazırık**, Ankara: Kütür Bakanlığı Yayınları

Kaynak Kişi:
Adı Soyadı: Emine Genç
Adres: Hendek Başı Mah. 1. Dayı Sok. No:40 Görele /GİRESUN
Doğum Yeri ve Yılı: Görele 1955
Öğrenim Durumu: Okuryazar
Mesleği: Ev hanımı

Adı Soyadı: Ali Yılmaz
Adres: Kuş Köy /Görele /GİRESUN
Doğum Yeri ve Yılı: Görele/ 1955
Öğrenim Durumu: İlkokul
Mesleği: Pazarcı

KONYA KOYUNOĞLU MÜZESİNDE BULUNAN KİLİMLERİN GESTALT KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

THE EXAMINATION OF THE RUGS IN KONYA KOYUNOĞLU MUSEUM IN TERMS OF GESTALT THEORY

Hande Ayşegül ÖZDEMİR*
Ahunur BÜYÜKÇAKILCI**

ABSTRACT

The production of goods needed in almost every part of daily life is inevitable. Production becomes a must in places where there is consuming. Production in every area leads people into a variety of quests day by day. These quests bring out the concept of design.

Design is a function aiming at meeting the needs of people, and a phenomenon which brings novelty to life at the same time. Firstly being designed in mind by visualizing, then being transformed into a shape, afterwards becoming a design through being drawn on paper and lastly being developed, design has some principles. Comprehensible designs for both designer and audience in terms of visual perception can be provided through the application of these principles within the context of rules and elements. Showing a variety in terms of time and place in traditional Turkish Handicrafts, hand-knotted products are important documents having information about historical, cultural, artistic, and economic backgrounds of Turcoman, who have been living in a wide geography from Central Asia to Anatolia. The rich structure of Anatolia is demonstrated by culture products produced by Anatolian people. One of the richest Turkish handicrafts is hand-knotted products. Weaving has a deep-rooted history in traditional Turkish handicrafts and an important place in our material culture. There are numerous hand-knotted products belonging to Konya and other regions of Anatolia in Koyunoğlu Museum. In this presentation, examination of rug samples from Konya region in terms of Gestalt principles was aimed. With this aim, 25 rug samples from 19th and 20th centuries, which are kept in Konya İzzet Koyunoğlu Museum will be examined in terms of Gestalt Theory.

GİRİŞ

Anadolu'nun zengin yapısını, Anadolu insanı tarafından üretilen kültür ürünleri ortaya çıkarmaktadır. Türk el sanatlarının en zengin ürünlerinden birisi de el dokumalarıdır. Dokumacılığın, geleneksel türk sanatları içerisinde köklü bir geçmişi ve maddi kültürümüzde önemli bir yeri bulunmaktadır. ''Kilim dokumacılığı bu el sanatları içinde en yaygın olanlardan biridir'' (Akpınarlı ve Onuk, 2003).

İnsan ihtiyaçlarının giderek arttığı ve şekillendiği, günlük yaşamın hemen her alanında ihtiyaç duyulan ürünlerin üretimi kaçınılmazdır. Tüketim olan her yerde üretim olmak zorundadır. Her alanda yapılan üretim, insanları gün geçtikçe

* Arş. Gör., K.T.O Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları bölümü, Konya.
** Arş. Gör., K.T.O Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları bölümü, Konya.

çeşitli arayışlara götürmektedir. Bu arayışlarda tasarım kavramını ortaya çıkarmaktadır. ‘‘Tasarım’’ Latince kökenli bir kelimedir. Latince’de ‘‘ignore’’ kökünden işaret etmek, belirtmek, planlamak, resmetmek, bir model veya şekil olarak kurmak anlamına gelmektedir (Erdoğan, 2006: 18).

Sanatsal ürünlerin tasarım aşamasındaki şekillenmeler, üretimi sonrasındaki kavramlar, temel tasarım eleman ve ilkelerini oluşturur. Düzenlemeler aşamasında kullanılan bu elemanlar ile sanatsal bir dil oluşur ve kullanılan kavramlar temel tasarım sürecini gösterir (Sofuoğlu, 2004). Kullanılan ilke ve elemanlar ile yapılan düzenlemeler formu oluşturur. Formların organizasyonu ise kurguyu, düzenlemeyi ve kompozisyonu sağlar. Tüm bunların sonucunda da sanatsal elemanların düzenlemesi ile uyum, armoni ve sanatsal bir ifade oluşması beklenir (Mitter,1994). Temel tasarım ilkeleri sanatsal bir çalışmanın oluşumunda tek ya da birkaç ilke kullanılarak uygulanabilir, birbiri ile yakın ilişki içindeki bu ilkeler çoğu kez birlikte düşünülür yada ortaya çıkan çalışmada bu ilkelerden birkaçı bulunabilir. Temel tasarım ilkeleri ile ilgili tam bir fikir birliği yoktur (Atmaca, 2014).

(Bayraktar, Tamer, Tekel vd., 2012) Temel tasarım ilkelerini ‘‘tekrar, ritim, zıtlık, uygunluk ve uyum, birlik, denge- simetri, koram, egemenlik’’ olarak sınıflandırmıştır. (Atmaca,2014) ise ilkeleri tekrar, denge-ritim, uygunluk(armoni), zıtlık, birlik, aralık, baskınlık-egemenlik, ölçü-oran’’ başlıklarında toplamıştır. Katz vd. tarafından (2000) hareket ve ritim, birlik, çeşitlilik, vurgu, oran ve denge olarak belirlenmiştir. White (2002) ise bu bileşenlere Bauhausta kullanılan tasarımın bütünlüğü ve niteliği olarak anlamlandırılan bir alman terimi olan Gestalt‘ı katmıştır (Kodaman,2010).

Gestalt Almanca bir sözcük olan ve anlamı yerleştirmek, düzenlemek, koymak olan ‘‘stellen’’ fiilinden türetilmiştir (Erdal, 2006). Gestalt kavramı, temelde insan gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırır. Bu araştırmalar sonucunda gestalt kuramcıları görsel bir bütünü, parçalar halinde inceleyebileceğimiz ve değerlendirebileceğimiz bulgusuna dayandırarak görsel bütünün, parçalarından daha karışık, kapsamlı ve farklı bir anlamı olduğunu ileri sürmüşlerdir (Senemoğlu, 2004). Esasen, gestalt tasarım felsefesinde nesnelerin tanınması ve yeniden tasarlanabilmesinde görsel sistemin duyarlılığı kadar, algılamanında etkisinin büyük olduğu sayıltısı yatmaktadır. Algılama ne kadar duyarlı ise nesneler hakkında gerekli olan bilginin bellekten istenerek ortaya çıkarılması o derece güçlü ve kolaydır (Gürcüm ve Aytaç,2016). Nesnelerin tanınması için zihinsel süreçten bahseden psikoloji bilimi ve sanat kurarnları ise Gestalt ve Algılama Yasalarını ortaya çıkarmıştır (Bacaksız, 2004).

Koyunoğlu müzesinde yer alan kilimler, Anadolu’ da dokunan halı ve kilimler gibi, teknik, motif, anlam ve renkleriyle dikkat çekicidir. Koyunoğlu müzesinde bulunan kilimlerin gestalt kuramı kapsamında algılama ilkelerini bünyesinde barındıran üretimler olup olmadığı sorusuna cevap aranan bu araştırmanın çıkış noktasını algılama ilkeleri ve dokumalar oluşturmaktadır.

2. YÖNTEM

Araştırma nitel araştırma yöntemi ve ilişkisel tarama modeli ile temellendirilmiştir. Araştırmanın evrenini Türk el dokuması halı ve düz dokumalar oluşturmaktadır. Konya ili Koyunoğlu müzesinin arşivinde bulunan 25 adet düz dokuma örneklem grubu olarak belirlenmiştir. Verilerin analizinde literatür taraması

yapılarak ve dokumalar üzerinde yapılan görsel inceleme ile örneklemin Gestalt kuramına uyma durumları tespit edilmeye çalışılmıştır.

3. GESTALT KURAMI

Gestalt hareket, 1912'de Almanya'da, Wertheimer'in görünüşte devinim ile ilgili yazdığı bir makale ile başlamıştır. Gestalt kuram Wertheimer tarafından başlatılmış olmakla birlikte, ilkeleri Wertheimer, Köhler ve Koffka tarafından geliştirilmiştir (Senemoğlu, 1997). Almanca'daki 'Gestalt' sözcüğünün, tam bir İngilizce karşılığı yoktur, en yakın olanları, "bütün", "form", "şekil", "model" gibi sözcüklerdir (Erdal, 2006). Gestalt teorisi "Bütün parçaların toplamından daha büyüktür ve kendine özgü nitelikler taşır." felsefesine temellendirilmiştir. Buna göre birey, dışarıdan gelen uyarıcıları kendi yorumunu da katarak bir bütün olarak algılamaktadır (Kuş, 2013).

Sanat eğitiminde Gestalt Kuramı ilkelerinin kullanımı Bauhaus dönemine rastlar. 1950'den sonra Gestaltçıların görsel psikoloji alanında yaptıkları çalışmalar, temel tasarım ve estetik felsefesi dalları alanında ağırlığını hissettirmiştir. Bütün bunların etkilerinin 1950'den sonra gözükmesinin sebebi, İkinci Dünya Savaşı'dır. Gestalt psikologların tüm çalışmalarının Almanca olması, üretilen bilginin tercüme ve diğer yollarla bütün dünyaya aktarılmasını geciktirmiştir (Denel, 1970, 19).

Gestalt kuramcılarına göre; bütün parçaların toplamından daha fazladır ve birey, bütünü parçalarına ayrıştırarak değil, bütünlük içinde algılar. Kuramcılar algıyı, bir örgütleme olarak tanımlamaktadır. Wertheimer (1923) belli uyarıcıları bir arada nasıl gruplayacağımızı, nasıl yapılaştıracağımızı ya da yorumlayacağımızı belirleyen uyarıcı değişkenleri tanımlamıştır ve çok sayıda algılama ilkesi belirlemiştir (Senemoğlu, 1997, 246). Gestalt kavramı, temelde insanın gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırır. Organize bütünler birbiri ile ilgisiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip akılda tutulur (Civcir ve Özdemir, 2015:217). Genel olarak düşünüldüğünde, insanların doğal bir şekilde çeşitli elemanlar arasında bir ilişki ya da düzen aradığı ifade edilebilir. Hashimoto'ya göre, insanlar dağınık bileşenleri ve çok farklı bileşenlerden oluşabilen bu parçaları çok büyük, çok geniş bir imaj gözlerler ve analiz ederler (Atan, 2007). Gestalt kuramcılarına göre algı bir örgütlemedir. Gestalt Kuramının ilkeleri tasarım aşamasında etkilidir. Bu bağlamda Gestalt ilkeleri ile bilimselleştirilmiş ilkeler ''Şekil- Zemin İlişkileri, Kapalılık İlkesi, Benzerlik İlkesi, Yakınlık İlkesi, Devamlılık İlkesi, Basitlik İlkesi, Simetri İlkesi, Derinlik Ve Uzaklık Algısı, Derecelenme, Pragnanz Yasası, Ortak Yön'' (Turan, 2013) şeklinde ele alınarak Koyunoğlu müzesinde bulunan kilimler ile ilişkilendirilecektir.

4. KOYUNOĞLU MÜZESİNDE BULUNAN KİLİMLERİN GESTALT KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

4.1. Şekil- Zemin İlişkileri

Gestalt psikolojisinin tasarım için önemli katkılarından biride şekil – zemin ilişkisidir. İnsanın algılama sistemi şekil ve zemin arasında bir ayırım yapar. Şekil, zeminden daha dikkat çekici, daha çarpıcı özelliklere sahiptir. Fakat bazı durumlarda şekil ve zeminin birbiriyle yer değiştirdiği, hangisinin şekil hangisinin zemin olduğuna karar verilemediği durumlar olabilir (Başaran, 1983: 178).

Resim 1' de verilen şekil incelendiğinde bir şamdan ya da karşılıklı bakan iki insana ait yüz algılanabilmektedir. Ancak her ikisinin aynı anda algılanabilmesi mümkün değildir. Söz konusu durum aşağıda verilen Konya Koyunoğlu müzesinde korunan kilimlerde de algılanabilmektedir (Fotoğraf 1,2 ve 3). Aksaray yöresine ait Fotoğraf 1 incelendiğinde, mavi renkli alanlar şekil, krem renkli alanlar zemin olarak algılanabileceği gibi, mavi renkli alanlar zemin krem renkli alanlar şekil olarak algılanabilmektedir. Aynı şekilde fotoğraf 2 ve 3'te koyu renklerin mi, yoksa açık renklerin mi motif ya da zemin olduğu algıya dayalı olarak göreceli hale gelmektedir.

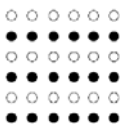
1- Şekil- Zemin İlişkisi			
 Resim 1 (http://onurkanergun.com/gestalt-ilkeleri-sekil-ve-zemin/)	 Fotoğraf 1	 Fotoğraf 2	 Fotoğraf 3

4.2. Kapalılık(Tamamlama) İlkesi: Bu ilke, Gestalt psikologları tarafından gözün farkında olarak ya da olmaksızın nesnelerin veya biçimlerin görünmeyen kısımlarını tamamlama eğilimini açıklamak için kullanılır (Kuş, 2013: 25). Tamamlama yasasına göre bir çizgi kapalı ya da kapalıya yakın bir biçim oluşturuyorsa bu görüntü çizgiden öte bir biçim olarak algılanmaktadır. Örneğin bir bölümü bozuk ya da hatalı basılmış bir yazının çoğu zaman ne olduğu kolaylıkla yorumlanabilmektedir. Kağıt üzerindeki bir nokta görsel olarak güçlü bir etkiye sahiptir. İki veya daha çok nokta birbirine bağlanarak gözde ya da beyinde izleme dürtüsü oluşturur ve sonuçta biçim algısına varılması çoğu zaman kaçınılmaz olmaktadır (Alpan, 2008: 89).

2- Kapalılık (Tamamlama İlkesi)			
 Resim 2 (https://de.wikipedia.org/wiki/Gestalttheori)	 Fotoğraf 4	 Fotoğraf 5	 Fotoğraf 6

Resim 2'ye bakıldığında parçalardan çok bir bütün olarak üçgen ve daire şekiller algılanmaktadır. Fotoğraf 4,5 ve 6 daki kilimler eksik parçalar halinde olmalarına rağmen, gözümüz bu kilimlerdeki motifleri tamamlayarak bir bütün olarak algılama eğilimi göstermektedir.

4.3. Benzerlik İlkesi: Gestaltçıların benzerlik yasasına göre; biçim, renk, doku, hareket gibi ortak görsel özelliği olan nesne veya olaylar beyin tarafından gruplandırılmaktadır (Alpan, 2008: 89). Benzerlik ilkesine göre, birey çevrede olup biten her şeyi gruplayarak algılayıp karmaşadan kurtulmaktadır. Duyu organlarının karmaşık uyaranlara maruz bırakılarak duyarsızlaştırılması bu ilkeyle alakalıdır. Benzerlik, grupların oluşturulması ve birbirinden ayrılması ilkesidir (Resim 3) (Kuş, 2013:32).

3- Benzerlik İlkesi			
 Resim 3 (http://duygubuga.blogspot.com.tr)	 Fotoğraf 7	 Fotoğraf 8	 Fotoğraf 9

Koyunoğlu Müzesinde korunan 20.yy.'ın ilk çeyreğine tarihlendirilmiş, Hotamış/Karapınar yöresine ait kilime bakıldığında zihin, orta alanda ard arda sıralanan altıgen göbekleri ilk algıda şekil olarak, ikinci aşamada ise renk olarak sınıflandırmaya geçmektedir (Fotoğraf 7). Aynı şekilde Fotoğraf 9'daki dokumadaki bordür motiflerini zihin önce şekil olarak, daha sonra ise renk olarak gruplandırmaktadır. Fotoğraf 8'deki dokumada ise diyagonal şekilde sıralanmış motifler önce şekil olarak gruplanmakta, daha sonra ise renk farklılıkları zihinde ayrışmaktadır.

4.4. Yakınlık İlkesi: Yakınlık ilkesine göre birbirine yakın olan nesne ve olaylar birlikte diğer bir deyişle gruplanarak algılanmaktadır (Alpan, 2008: 89). Göz belirli aralıklarla noktaları tamamlayarak, bütün olarak algılar. Çünkü beyin bir birini izleyerek süreklilik sağlayan noktalar arasındaki bağlantıyı bir bütün olarak düşünerek çizgiye dönüştürmektedir (Resim 4) (Arslan, 2008:102).

4- Yakınlık İlkesi			
 Resim 4 (http://duygubuga.blogspot.com.tr)	 Fotoğraf 10	 Fotoğraf 11	 Fotoğraf 12

Fotoğraf 10'daki Avşar kilimi örneğinde birbibirine benzeyen biçimlerin, yan yana dizilmeleri ile karşılıklı dikey bordür kısımlarında adeta bir çizgi oluşturdukları, dokumanın kırmızı zemininde yer alan kare formundaki üç göbek ise renk ve form

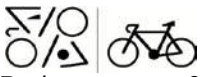
yakınlıklarından dolayı gruplanarak algılanmaktadır. Benzer durum Sivrihisar yöresine (Fotoğraf 11) ve Akviran yöresine ait (Fotoğraf 12) kilimlerde de görülmektedir.

4.5. Devamlılık İlkesi: Aynı yönde giden noktalar, çizgiler vb. birimler birlikte gruplanarak algılanma eğilimindedir (Senemoğlu, 2010: 246). Devamlılık/ Süreklilik ilkesi, gözün bir nesneden yola çıkarak diğer nesneleri izlemesini açıklar. Devamlılığın sağlanabilmesi için nesnelerin düzgün bir çizgi veya eğri üzerinde sıralanıyor olması gereklidir (Kuş, 2013: 28) (Resim 5).

5- Devamlılık İlkesi			
 Resim 5 (http://contentus.net/gestalt-psikolojisinin-icerik-stratejisindeki-yansimalari)	 Fotoğraf 13	 Fotoğraf 14	 Fotoğraf 15

Koyunoğlu müzesinde korunan Fotoğraf 13 ve Fotoğraf 14'deki kilim örneklerinde desenlerin enine zikzak ve boyuna doğru verev yaparak bir hiyerarşi ile birbirini takip eden noktaların zihinde yarattığı devamlılık algısı kendisini hissettirmektedir. Fotoğraf 15'te bulunan Obruk yöresine ait kilimde ise dikey yönde kullanılan çizgiler, devamlılık ilkesini sağlamaktadır.

4.6. Basitlik İlkesi: Diğer unsurlar eşit olduğu takdirde, birey basit, düzenli bir şekilde organize edilmiş figürleri algılama eğilimindedir. Bu yasada algılamanın simetrik, düzenli, düzgün olan iyi bir biçime, şekile, bütüne doğru olduğunu göstermektedir (Senemoğlu, 2010: 247). Basit olan, bireyin önceki tecrübelerine ve alışkanlıklarına yani yaşantılarına uygun olan olarak da görülebilir (Resim 6) (Kuş, 2013: 31).

6- Basitlik İlkesi			
 Resim 6 (http://gestaltkurami.blogspot.com.tr)	 Fotoğraf 26	 Fotoğraf 17	 Fotoğraf 18

Koyunoğlu müzesinde korunan fotoğraf 16'deki kilimde kullanılan motifler, en basit ve düzenli bir biçimde örgütlenerek baklava dilimi biçiminde algılanmaktadır. Aynı şekilde fotoğraf 17'de yer alan dokumada yer alan dörtgen motifler tuğla biçiminde bir duvar örüntüsü şeklinde anlamlandırılabilir. Fotoğraf 18'de kullanılan simetrik ve düzenli motifler en basit haliyle algılanmaktadır.

4.7. Simetri İlkesi: Simetri ilkesinde, algılanan objelerin şeklin merkezinden itibaren simetrik şekiller olarak organize edilmiş figürleri algılaması eğilimi söz konusudur. Bu yasa da, algılamanın simetrik, düzenli, düzgün olan iyi bir biçime, şekile, bütüne doğru olduğunu göstermektedir (Erdal, 2006: 23). Simetri ilkesine göre simetrik olan formlar bir bütün halinde grup olarak algılanır (Resim 7) (Bayraktar, Tamer, Tekel vd., 2012:10).

7- Simetri İlkesi			
 Resim 7 (https://openclipart.org/detail/133483/gestalt-perception-symmetry)	 Fotoğraf 19	 Fotoğraf 30	 Fotoğraf 21

Fotoğraf 19'da verilen Malatya yöresine ait kilimde hem yatay hem de dikey eksende simetrik bir düzen içinde algılanırken, fotoğraf 20 ve 21'deki dokumalarda dikey yönde simetrik formların gruplanması söz konusudur.

4.8. Pragnanz Yasası: Gestalt kuramcılarının, tüm algı yasalarını içine alan iyilik anlamına gelen "Pragnanz" adını verdikleri genel bir ilkeleri bulunmaktadır. Buradaki temel düşünceye göre görme sistemi, görsel verilerin en basit, en düzgün yorumuna ulaşır. Beyin genellikle uyarıcılar karşısında karmaşık bir yoruma oranla akla en uygun olan yorumu tercih etmektedir (Alpan, 2008: 89). Örgütlenmenin koşullar el verdikçe tam, basit, anlamlı ve iyi olmasını ifade eden genel bir yasa olan Pragnanz yasası bir denge yasasıdır. Bu yasaya göre öğrenme sürecinde psikolojik alanda bir dengesizlik olduğunda pragnanz yasası bu dengeyi tekrar sağlamaya yardımcı olur (Gürcüm ve Aytaç,2016: 88).

8- Pragnanz Yasası			
 Fotoğraf 22	 Fotoğraf 43	 Fotoğraf 24	 Fotoğraf 25

Ilgın/ Yukarı Çiğil yöresine ait olan Fotoğraf 22'de verilen dokuma incelendiğinde son derece basit aynı zamanda mükemmel derecede düzenli bir biçim algılanmaktadır. Fotoğraf 23, 24 ve 25'e bakıldığında gestalt yasalarından benzerlik, yakınlık, basitlik gibi birçok ilkenin zihin tarafından algılandığı görülmektedir.

SONUÇ

Geleneksel Türk El Sanatları içinde, zamana ve yöreye özgü ayrı bir değişim ve gelişim gösteren el dokumalarımız, Orta Asya'dan Anadolu'ya geniş bir coğrafyada yaşayan Türklerin tarihi, kültürel, sanatsal ve ekonomik birikimlerini gösteren önemli belgelerdir. Bu önemli belgelerden olan ve Konya Koyunoğlu müzesinde muhafaza edilen Konya ve yörelerine ait pek çok el dokuması mevcuttur. Yapılan bu araştırma ile Konya Koyunoğlu müzesi arşivinde korunan düz dokumaların gestalt kuramı açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Algılamaya dayalı olan gestalt ilkelerinin Anadolu insanının zengin kültür birikimini yansıtan bu dokumalar ile örtüşüp örtüşmediği araştırılıp, tartışılması gereken bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Gestalt algılama ilkeleri olarak adlandırılan; biçim ve çevresini oluşturan zeminin bazen belirgin olmaması yani hem zemini hemde biçimi aynı anda algılama zorluğu olarak da ifade edilen şekil- zemin ilişkileri, görsel algıyı harekete geçiren kapalılık, biçim, renk, doku gibi beyin tarafından gruplandırılan ortak görsel özellikler olarak açıklanan benzerlik, birbirine yakın olanların gruplandırılması olarak yorumlanabilecek yakınlık, aynı yönde giden birimleri ifade eden devamlılık gibi özellikler Koyunoğlu müzesinde yer alan düz kirkitli dokumaların desen özellikleri ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Gestalt psikolojisine göre bu ilkeler öğrenilmez, her insanın içinde sezgisel olarak vardır. Görsel dünya o kadar karmaşıktır ki insan aklı bu karmaşıklıkla baş edebilmek için bir takım stratejiler geliştirir ve dünyayı mümkün olan en basit biçimiyle algılar. Bunu yapmakta kullandığı en önemli araçlardan biri ise gruplamadır. Bir takım ortak özelliği olan elemanlar gruplanır ve gruplama ne kadar güçlü ise, bütün niteliği de o kadar güçlüdür (Bayraktar vd. , 2012: 8). Bu çalışma ile Koyunoğlu müzesinde bulunan dokumaların sahip olduğu form ve yapısal anlamdaki değerlerinin algılama ilkeleri ile olan ilişkisine dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

AKPINARLI H. F. ve ONUK, T. ''Şanlıurfa Karakeçili Kilimleri. Şanlıurfa Siverek İlçesi Karakeçi Yöresinde Yaşayan Oğuzların Kayı Boyuna Mensup Karakeçililerin Eşsiz Güzellikteki Kilimlerinin Tarihsel, Kültürel ve Teknik Özellikleri''. Türkiye. Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını. (2003).

ALPAN, Gülgün ''Görsel Okuryazarlık Ve Öğretim Teknolojisi'' Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. Aralık 2008. Cilt: V, Sayı: II, 74-102. http://efdergi.yyu.edu.tr

ARSLAN, Cafer, Çizginin Sanatsal Tekstildeki Yeri. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul, 2007.

ATAN, Uğur, Resim- İş Öğretmeni Yetiştirmede Yaratıcı Drama Yönteminin Grafik Tasarımı Derslerinde Kullanılmasının Erişi, Tutum ve Kalıcılığa Etkisi. Gazi Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği Bilim dalı, Doktora Tezi. Ankara, 2007.

ATMACA, Ertok Anıl, ''Temel Tasarım'' Nobel Akademik Yayıncılık. 2014, Ankara.

AYTAÇ, Ahmet, ''Koyunoğlu Müzesinde Bulunan Halı ve Kilimler'' Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları. 2013, Konya.

BACAKSIZ, Gürsoy. ''Temel Sanat Tasarımın Görsel Algılama Eğitiminin Tasarım Sürecine Etkisi'', 2004.

BAŞARAN, Ethem. Eğitim Psikolojisi. Kadıoğlu Matbaası. Ankara.1983. s.178

BAYRAKTAR, Nuray; Tamer, G. Nilgün; Tekel, Ayşe; Gürer, Nilüfer; Kızıltaş, Ceylan Aybike; Köroğlu Armatlı, Bilge, ‘‘Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım’’ Nobel Yayıncılık, 2012. Ankara.
CAMPEN, C. (1997). ‘‘Early Abstract Art and Experimentel Gestalt Psychology’’, Leonardo, 30, 2, 133-136.
ÇAĞLAYAN, Saniye; Korkmaz, Murat; Öktem, Gönül, ‘‘Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi’’ Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, Cilt:3, Sayı:1, Ankara, Şubat 2014, s. 160-173.
CİVCİR, Esma; Özdemir, İlkay. ‘‘Tasarımda Plastik Ögeler ve Plastik Sanatlar’’ Akademisyen Kitabevi, 2015. Ankara.
DENEL, Bilgi. ‘‘Tasarım Üzerine Bir Deneme’’ Yükselen Matbaacılık, 1970. İstanbul
ERDAL, İ. Tahir, ‘‘Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi’’, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006.
ERDOĞAN, N., Moda Tasarımı Programlarında Tasarımcıya Kazandırılan Yeterliliklerin Hazır Giyim Sektörünün Beklentilerini Karşılama Düzeyinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2006. Ankara
GÜNGÖR, Hulusi İ. ‘‘Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar’’, Esen Ofset, 2005. İstanbul.
GÜRCÜM H. Banu; AYTAÇ Ahmet, ‘‘Türk El Dokumlarının Gestalt Kuramı Açısından İncelenmesi’’ IV. Uluslararası Türk Sanatları Tarihi ve Folkloru Kongresi, Sanat Etkinlikleri. 2016. Konya. 79 - 90.
KATZ, E.L., LANDFORD, E. L. And PLANK, J. D. (2000). Themes and Foundations of Art National Textbook Company.
KODOMAN DEDE, Mehtap. ‘‘Orta Asya Hayvan Üslubu’nun Modern Resim Eğitiminde Değerlendirilmesi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı. Resim- İş Öğretmenliği Bilim Dalı. Doktora Tezi.
KOFFKA, K., (1935). Principles of Gestalt Psychology, Harcourt- Brace, Newyork.
KUŞ (ÖZENGİN), Sera. ‘‘Güzel Sanatlar Eğitim Bölümlerinde Grafik Tasarım Dersi Eğitimine Gestalt Kuramı Ve İlkelerinin Yansımaları’’ Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. 2013. Samsun.
MİTTER, G.A. (1994). Art in Focus, İllinois: Glencoe/McGraw-Hill.
ÖZTUNA, H. Yakup (2007), Görsel İletişimde Temel Tasarım, İzmir: Tibyan Yayıncılık.
SENEMOĞLU, Nuray, Gelişim, Öğrenme ve Öğretim - Kuramdan Uygulamaya, 1. Baskı, Ankara, Ertem Matbaacılık, 1997.
SENEMOĞLU, Nuray, Gelişim, Öğrenme ve Öğretim - Kuramdan Uygulamaya, Ankara, Gazi Kitabevi, 2004.
SENEMOĞLU, Nuray, Gelişim, Öğrenme ve Öğretim - Kuramdan Uygulamaya, Ankara, Pegem Kitabevi, 2010.
SOFUOĞLU, H. (2004). ‘‘Arındırma ve Yeniden Yapılandırma Yöntemi ve Gerekçesi Olarak Temel Sanat ve Tasarım’’ Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:15. Bahar.
TURAN, İdil, Çağdaş Ürün Tasarımında Form Algısı ve Biçim Dilinin İrdelenmesi. Marmara Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2013.

WHİTE, A.(2002), The elements of graphic design: space, unity, page architecture, and type, [New York] : Allworth Press,
WONG,W., Prıncıples Of Two Dimensional Desıgn, Von Nostrand Rinehart Inc., New York, USA, 1972.
ZELANSKİ, P., FİSHER, M. P. (1995), Design Principles and Problems, Harcourt Brace College Publishers, Orlando, USA, 33-51
http://onurkanergun.com/gestalt-ilkeleri-sekil-ve-zemin/
https://de.wikipedia.org/wiki/Gestalttheorie

14. OTURUM (14. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Doç. (Assoc. Prof.) Serkan İLDEN

Irina GUSACH

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

PREZİOSİ RESİMLERİNDE OSMANLI GEZİCİ ESNAFLARININ GİYİM KUŞAMI: TABLALI SATICILAR

(CLOTHING OF THE OTTOMAN PEDDLERS FROM PREZIOSI'S PAINTINGS: STREET VENDORS WITH TRAY)

Emine KOCA*
Fatma KOÇ*

ABSTRACT

Amedeo Preziosi, one of the most famous orientalist painters of Istanbul between 1840 and 1870, spent a considerable part of his life in Istanbul, known as a different painter amongst other painters as he lived inside the public and knew the customs, painted traditions of the society very well and painted different professions. The accentuation of the clothing of the craftsmen from different professions, from the artist's watercolor paintings, of the daily life of the people to all the equipment and the finest detail, gave these documents important quality which gives important information about the clothing culture in 19th century Ottoman society. In addition, the fact that Proziosi's paintings have a date on them and their importance is increasing, the albums of the artist about the professions and their social structure are seen as important cultural documents coming until today.

It is known that tradesmen and artisans in the Ottoman society are important in political and social life as well as in the economic arena. It is especially possible to see street vendors with tray from mobil tradesmen who serve the public by walking around the streets with special clothing unique to the profession, from bazaar to bazaar, from the front of the mosque to the fountain everywhere in the community.

In this study, the vendors with tray from the 19th century Ottoman mobil tradesmen in the paintings of orientalist painter Amedeo Preziosi, were analyzed and described by the terms of clothing, form and equipment. It is important to document the unique characteristics of the lost cultural values that have not been updated over time, to contribute to the future, and to set an example for similar works, as it is seen that the clothes of the street vendor with tray reflect the multi-storey and status-determining characteristics of Ottoman men's wear.

Key words: Ottoman, Clothes, Mobil tradesmen, Vendor with tray

GİRİŞ

Tarihi süreç incelendiğinde pek çok toplumda olduğu gibi Osmanlı toplumunda da din adamlarından esnaf gruplarına, yöneticilerden yönetilenlere kadar farklı öğeleri sembolize eden giysiler giyilmesinin nedeni toplumsal katmanlar arasındaki ayırımı sağlamaktır. Bu nedenle giyim kuşama dair çok sayıda düzenlemeler yapıldığı kaynaklarda yer almaktadır.

Osmanlı toplumsal yaşamının önemli parçalarından biri olan esnaf teşkilatı çok çeşitli meslek gruplarından oluşmakta ve sokak satıcılarının da bu gruplar

*Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara.
*Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara.

arasında önemli bir yeri bulunmaktadır. Sokaklarda dolaşarak veya şehrin belirli yerlerinde iskemle türü ayaklar üzerine yerleştirdikleri tablalarıyla, halkın ayağına hizmet götüren satıcıların diğer esnaflarla aynı izin işlemlerine tabi olduğu ilgili kaynaklarda yer almaktadır. Demirtaş (2012:190), çarşıda hangi iskemlenin hangi esnafa ait olduğu ve bu iskemlenin nerede satış yapacağının belirlendiğini, devletin bilgisi dışında yeni iskemle açılmasının suç sayıldığını belirterek, bu meslek grubunun önemini ortaya koymuştur.

Coğrafyası, gündelik yaşamı, gelenek, görenek ve kıyafetleri ile Batılı toplumlardan ilgisini çeken Osmanlı toplumunda, icra ettikleri meslekleri nedeniyle tablalı satıcılar Batılı gezginlerin anılarında ve seyahatnamelerinde yer almış ve oryantalist ressamların ilgisini çekmiştir. Batılı ressamlar tarafından tablalı satıcılar resmedilmişler veya sokak resimlerinin pek çoğunun bir köşesinde görünür olmuşlardır. Bu nedenle Amedeo Preziosi, Fausto Zonaro, Leonardo de Mango, Salvatore Valeri, Pietro Bello gibi ressamların yaptığı resimler, antropolojik ve sosyo- tarihsel bir belge niteliği de taşımaktadır.

Uzun yıllar İstanbul'da yaşamış İtalyan ressam Amedeo Preziosi de (1816-1882) esnaf gruplarının resimlerinin yanı sıra, İstanbul halk gündelik yaşamını resmederek günümüze aktaran 19. yüzyıl ressamlarından biridir. Sanatçıyı diğer ressamlardan ayıran en önemli özelliği, resimlerinde abartıdan uzak, sıradan insanları günlük yaşamları ve çevreleri içinde betimlemesi ve İstanbul'da yaşayan tüccarlar, seyyar satıcılar, askerler, dervişler ve kadınlar vb. kişilerin giysilerini en ince ayrıntısına kadar yansıtmasıdır.

Osmanlı toplumunda esnaf ve zanaatkârların ekonomik alanda olduğu kadar, politik ve sosyal yaşamda da önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Özellikle mesleğe özgü giyim kuşamları ile mahalle ve sokaklarda dolaşarak halka hizmet veren gezici esnaflardan tablalı satıcıları, pazardan çarşıya, cami önünden, çeşme başına kadar toplumun her yerinde görmek mümkündür. Preziosi'de sokak aralarında dolaşan tablalı satıcıların yanı sıra, İstanbul'da halkın ortak ve yoğun olarak bir araya geldiği cami, çeşme, çarşı, pazar gibi yerlerde tablasını kurarak satış yapanları da resmederek, bu meslek grubunun yaşamın her alanında görülebileceğini vurgulamıştır. Topallı (2010:66) 19. yüzyıldan günümüze arzuhalcileri ele aldığı çalışmasında; arzuhalcileri halkın onları kolayca bulabileceği kahvehane, dükkan, medrese köşeleri ve cami avlularında halka hizmet veren gezici esnaflar olarak tanımlamış ve Preziosinin resmettiği tablalı satıcılar gibi, Sultanahmet, Beyazıt meydanları ve Üsküdar iskelesi gibi halkın yoğun olarak bulunduğu yerleri örnek göstermiştir.

Gezici esnafların seslerinin yanında renkli görünümlerini yansıtan en önemli özellikleri giyim kuşamlarıdır. Giyim kuşamın ana unsurları benzer olmakla birlikte, her esnafın işinin gerektirdiği türde giysi parçaları ile giyim kuşam biçimlerine farklılık kazandırılmıştır. Bu nedenle, giysilerin Osmanlı'da sosyal statünün belirleyicisi olma rolü esnaf giyiminde de görülmektedir (Koca ve Koç, 2013:74). Diğer esnaflar gibi tablalı satıcıların giyim kuşamı da biçimi, kumaşı, süslemesi, rengi ve başlığı, kuşağı, ayakkabısı gibi donanım unsurlarıyla hem görsel hemde kültürel özellikleri üzerinde barındırmaktadır.

Bu çalışmada, oryantalist ressam Amedeo Preziosinin resimlerindeki tablalı satıcıların giyim kuşamı, biçim ve donanım unsurları açısından analiz edilerek tanımlanması amaçlanmıştır. Çalışma, zaman içinde güncelliğini yitirmiş kültürel

değerlerin özgün özelliklerini belgelemek, geleceğe aktarılmasına katkıda bulunmak ve benzer çalışmalara örnek oluşturmak açısından önemlidir.

1. YÖNTEM

Oryantalist ressam Amedeo Preziosinin resimlerindeki 19. Yüzyıl Osmanlı gezici esnaflarından, tablalı satıcıların giyim kuşamının, biçim ve donanım unsurları açısından analiz edilmesinin amaçlandığı bu çalışmada; ressamın tek figürlü veya tablalı satıcıların içinde yer aldığı sokak resimleri incelenmiştir. Tablalı satıcıların giyim kuşamları dış giysiler, üst giysiler ve donanım unsurları başlıkları altında ele alınarak, biçimsel özellikleri açısından analiz edilmiş ve biçimsel çizimleri yapılarak tanımlanmaya çalışılmıştır.

Evliya çelebi'nin 10 ciltten oluşan 'Seyahatnâme' adlı eserinin esnaflara önemli bir bölüm ayırdığı birinci cildinde, esnafları gezici esnaflar ve işyeri olan esnaflar olarak iki gruba ayırması, çalışmada sokak satıcıları yerine gezici esnaflar tanımının kullanılmasına temel oluşturmuştur.

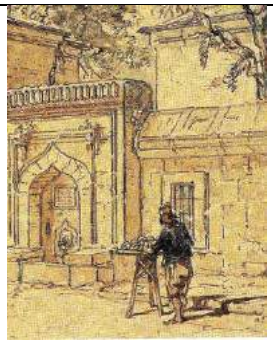
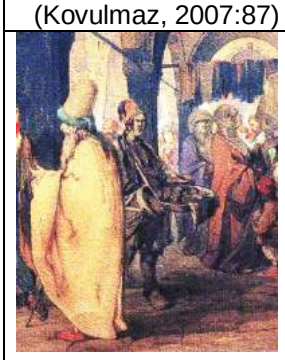
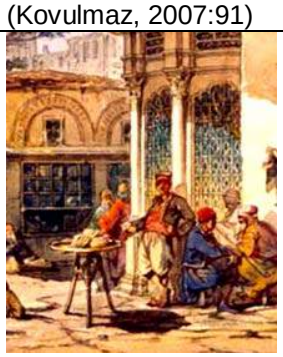
2. BULGULAR VE YORUM

Boyunlarına asılı tablaları, kollarına taktıkları tabla ayakları, başlarına koydukları tabla altı minderi ve para keselerini sıkıştırdıkları kuşaklarıyla tablalı satıcılar, renkli oldukları kadar farklı görüntüleriyle de diğer gezici esnaflardan ayrılırlar. Bu ayırımda giyim kuşam biçimlerinin de önemli rolü vardır. Tarih boyunca Türk giyim kuşamının değişmezlik gösteren biçimsel özelliklerini koruduğu, sosyal farklılıkların kumaş, süsleme, kullanım biçimi ve donanım özellikleri gibi detaylardaki değişikliklerle oluşturulduğu düşünüldüğünde; bu esnaf grubunun giyim kuşamını farklı kılan özeliklerin belirlenmesinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı erkek giyiminde alt bedende şalvar, üst bedende ten üzerine giyilen gömlek, üzerine entari ve çeşitli üstlükler kullanıldığı ve bu giysi parçalarının özelliklerine göre farklı isimler aldığı bilinmektedir. Örneğin, alt bedene giyilen giysiler olan çakşır, sıkma, potur, şalvarın değişik türleridir ve kesim özelliklerine göre farklı isimlerle adlandırılırlar. Aynı durum entari ve gömlekler için de geçerlidir. Boylarına veya kullanım sırasına göre iç entari, dış entari, kısa entari gibi isimler alırlar.

Tablo 1. Amedeo Preziosi'nin Tablalı Satıcı Resimleri

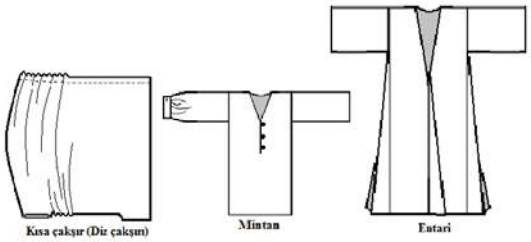
		
1858 **a**	1862 **b**	1851 **c**
(Kovulmaz, 2007:211)	(Kovulmaz, 2007:197)	(Kovulmaz, 2007:101)

		
1879 **d**	1870 **e**	1881 **f**
(Kovulmaz, 2007:87)	(Kovulmaz, 2007:73)	(Kovulmaz, 2007:91)
		
1853 **g**	**h**	ı
(Kovulmaz, 2007:47)	(Kovulmaz, 2007:67)	1860 (https 1)

Tablo 1 incelendiğinde satıcıların alt bedende kısa çakşır, üst bedende mintan ve entari giydikleri, üzerine farklı boylarda hırka ve cepken benzeri kısa üstlükler kullandıkları görülmektedir. Tüm resimlerde satıcıların, kısa çakşırdan açıkta kalan bacaklarını tozluk veya çedikle kapatarak uzun çakşır görünümü sergilemeleri, bellerine kuşak ve bir tür önlük olan futa bağlamaları, satıcıların ortak giyim kuşam özellikleri olarak dikkat çekmektedir.

2.1. Dış Giysiler

Tablo 1'deki Preziosi'nin tablalı satıcı görsellerinde dış giysileri çakşır, mintan ve entariler oluşturmaktadır.



Çizim 1. Dış giysi biçimsel çizimleri

Çakşır: Tablo 1'deki satıcıların tümü alt beden giysisi olarak kısa çakşırlı olarak resmedilmiştir. Osmanlı erkek giyiminde yaygın olarak kullanılan ve çoğunlukla çuhadan yapılan çakşırlar, paça boylarına göre uzun ve kısa çakşır, kumaş türüne göre ise çuha, şali, aba çakşır gibi isimler alırlar ve iç donu üzerine giyilirler. Hanilçe (2011:431) çakşırın, şeriye sicil kayıtlarında 'çakşur' olarak geçtiğini, paçalarının mestli ve dar olduğunu belirtmiştir. Pakalın (III,1983:307) ise çakşırı, don gibi belden aşağı giyilen, paçaları daha dar olanlarına potur, geniş olanlarına çakşır denilen bir şalvar türü olarak tanımlamıştır.

Pakalın'ın (I-1983:340); sarı sahtiyandan yapılmış kısa ve bol konçlu ayakkabı olan çediğin üstüne aynı renkte papuç giyildiğini, çediklerin konçlarından çakşırın paçalarına dikilenlerinin de olduğunu, bunların çakşırla beraber giyilip ve çıkarıldığını belirtmesi, tablalı satıcıların bazılarının tozluk, bazılarının ise çedikle çakşırlarının paçalarını birleştirdikleri yorumunu güçlendirmektedir. Koç ve Koca (2013) bir grup gezici esnafın giyim kuşamını inceledikleri çalışmalarında da diz çakşırı olarak bilinen kısa çakşırların baldırları kapatmak amacıyla, ucuna mest dikilerek veya tozlukla kullanıldığını belirtmeleri de bu tespiti destekler niteliktedir. Tozluk, ayakkabının üzerine geçirilen ve dizden aşağı bacağın alt kısmı ile ayağın üst kısmını örten, kumaş ya da deriden dikilen dar paçalığa verilen isimdir (Yılmaz 2010: 659).

Tablalı satıcıların çakşırlarının mavi ve devetüyü renginde olduğu görülmekle birlikte, çuha kumaştan yapıldıkları düşünülmektedir. Koçu (1996: 60), çakşırların istisnasız çuhadan yapıldığını ve eğer asker değilse genellikle devetüyü ve mavi renkte olduklarını belirtmiştir. Ayrıca tereke kayıtları ve şeriye sicilleri üzerine yapılan pek çok çalışmada çuha çakşırlardan bahsedilmesi de bu yorumu güçlendirmektedir.

Türk giyim kuşamının en önemli özelliği olan katlı giyim biçimi Tablo 1'deki tablalı satıcıların giyimlerinde de görülmekte, üst bedende mintan, iç entari, dış entari gibi dış giysilerin, üzerine giyilen üstlüklerle tamamladığı gözlenmektedir. Preziosi birbirine benzer iki resimde (c,h) satıcıları mintanlı, diğerlerinde ise entarili resmetmiştir.

Mintan; İç gömleği üzerine, şalvar içine sokularak giyilen, kollu, önü yarım yırtmaçlı ve düğmeli, erkeklerin giydiği bol bir dış gömlektir. Koçu (1996: 174) düz yakalı, kalçaları örtecek kadar uzun, *"avam, esnaf harcı erkek dış gömleği"* olarak tanımladığı mintanın köylülerin, şehir ve kasaba halkının ve esnafların büyük çoğunluğu tarafından kullanıldığını belirtmektedir. Tablo 1c,h görsellerindeki mintanın V yaka biçimi, bu tanımla farklılık göstermekle birlikte, diğer özellikleriyle örtüşmektedir. Görsellerde görülmemekle birlikte mintanların genellikle sıradan dokumalardan yapıldığı ve kol uçlarının bol ve manşetle toplandığı bilinmektedir.

Tablo 1'deki diğer satıcıların V yakalı entari giydikleri, entarinin eteklerini çakşır içine soktukları ve bellerine geniş kuşak sararak ön kapamalarını sağladıkları görülmektedir.

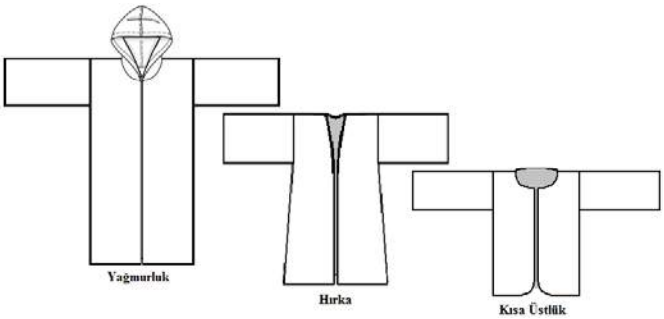
Entari: Önden açık, kollu, yanları derin yırtmaçlı ve uzun bir dış giysi olan entarilerin yaka, kol ağzı ve kapama kenarlarının biçimlendirmeleri ve peş ve kuş şekillerindeki farklılıklar çeşitlenmelerini sağlamaktadır (Koç ve Koca, 2012). Entarilerin iç gömleği üzerine giyildiği bilinmektedir. Ancak Preziosi resimlerinde satıcıların bazılarının entarilerini ten üzerine giydikleri yaka açıklıklarından anlaşılmaktadır. Tüm görsellerde entarilerin genellikle kırmızı ve mavi renk ağırlıklı olduğu ve çakşırın içine sokularak kullanıldığı görülmektedir. Tablo 1a görselinde

satıcı iç entari ve üzerine dış entari ile resmedilmiştir. İç entarinin etekleri çakşır içine sokulmuş, dış entarinin etekleri ise serbest bırakılmıştır. İç entariler şalvar içine sokularak kullanıldıklarından, genellikle dış entarilere göre kısa oldukları için kısa entari olarak da adlandırılırlar. Üstlüğün kollarından iç entarinin kollarının görünmesi, iç entari kol boyunun oldukça uzun, dış entarinin kollarının ise daha kısa olduğunu ortaya koymaktadır.

2.2. Üst Giysiler

Preziosi'nin, tablalı satıcıların tümünü üstlüklerle resmetmesi, bu esnaf grubunun en önemli giyim kuşam özelliği olarak görülmektedir. Bunun meslekleri gereği sokaklarda dolaşmaları ile ilişkili olarak üstlük kullanma gerekliliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Satıcıların genellikle farklı uzunluklarda hırka ve cepken benzeri üstlük giydikleri gözlenmekle birlikte, üst giysi olarak yağmurluk ta kullanıldığı Tablo 1b'de görülmektedir.

Tablo 1a,c,h görsellerinde satıcıların mintan ve entari üzerine kalça hizasına kadar uzanan, V yakalı, uzun kollu bol üstlük giydikleri, bir tanesinin (a) ise döneminde kukuleta olarak bilinen kapişonlu üstlük olduğu görülmektedir. Türk halk giyiminde bu tür üstlüklerin tümünün hırka olarak adlandırıldığı bilinmektedir.



Çizim 2. Üst giysi biçimsel çizimleri

Hırka: Tarikat mensuplarının giydiği ancak yaka, süsleme gibi bazı detay farklılıklarına rağmen halkın da bu isimle kullandığı bir üstlüktür. Şemsettin Sami (1989:578) hırkayı, entarinin üzerine giyilen dize kadar veya daha kısa pamuklu kumaştan dokunan giysi olarak tanımlamış ve libade, kebe, aba gibi üstlüklerin de bir hırka türü olduğunu belirtmiştir. Öztürk (2015:18) çalışmasında kaba aba cinsinden yapılan kebenin halk tarafından çok tercih edildiğini ve bazılarının başlıklı olduğunu belirtmesi, Tablo 1'a daki kukuletalı üstlüğün rengi ve görüntüsüyle abadan yapılmış bir hırka türü olan "kebe" olabileceğini düşündürmektedir.

Kısa Üstlük: Tablo 1'deki diğer tablalı satıcı görsellerinde entari üzerine bel hizasında, yakasız ve düğmesiz, uzun kollu, cepken benzeri kısa üstlük giyildiği görülmektedir. Koçu'nun (1996:51) cepkeni, askere, esnafa, rençbere mahsus eski bir üstlük adı olarak tanımlaması, resimlerdeki üstlüklerin cepken olabileceği şeklinde yorumlanmaktadır. Üstlüklerde yaygın olarak devetüyü renginin kullanılmış olması dikkat çekici bir özellik olarak görülmektedir.

Yağmurluk: Koçu, Türk lügatına göre üstü balmumu veya kauçuk gibi maddelerle kaplanarak su geçirmeyecek hale getirilmiş kumaşlardan yapılan yağmurlukların "muşamma" adı ile anıldığını, Pakalın (III 1983: 600) ise

yağmurdan korunmak için giyilen kukuletalı, genellikle su geçirmez abadan yapılan mantoya yağmurluk adı verildiğini, bazı yörelerde Farsçası olan ‘‘barani’’ ismi de kullanıldığını belirtmektedir. Tablo 1b’deki üstlüğün, Koçu’nun (1996:18,238) özellikle Abdülaziz döneminde (1861-1876) çok yaygın olarak kullanılmış olan bedeni ve kolları bol, kukuletalı çuhadan yapılmış bir sokak kisvesi olarak tanımladığı “avniye” benzeri bir üstlük olduğu görülmekle birlikte, kumaş özelliği nedeniyle “muşamma” yani yağmurluk olduğu söylenebilir.

2.3. Donanım Unsurları

Tablo 1’deki tablalı satıcıların çakşırlarının içine soktukları mintan ve entarilerinin beline geniş kuşak sardıkları, bazı satıcıların kuşaklarının altından para keselerinin sarktığı görülmektedir. Görsellerin tümünde bele sarılan kuşakların genişliği ve düz kırmızı renkte ya da kırmızı ağırlıklı desenli olmaları dikkat çekmektedir. Aynı şekilde kuşaklarının önüne veya yan taraflarına sıkıştırılan para keselerinde de kırmızı rengin ağırlıklı olması önemli bir özellik olarak görülmektedir.

Satıcıların üstlerinin kirlenmemesi için bellerine bağladıkları, çoğunlukla koyu kırmızı renkli dokumadan, dikdörtgen biçiminde bir nevi önlük olan *“futa”* ise satıcıların giyim kuşamını tamamlayan donanım unsurlarından biri olarak gösterilebilir. Osmanlı esnaf grupları arasında futa kullanımının yaygın olduğu ilgili pek çok kaynakta yer almaktadır.

Osmanlı toplumunda başlık, kişinin sosyal, ekonomik, mesleki, dini, kültürel statüsünü yansıtan bir dış unsur olmuştur. Hatta kişinin statüsünün gösterge aracı olarak görülen kavuk mezar taşlarına bile yansımıştır. Preziosi’nin resimlerinde tablalı satıcıların genellikle çevresi kumaş veya tülbent sarılmış fes kullandıkları görülmekle birlikte, yaşlı bir satıcının sarıklı olduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda, satıcının diğerlerine göre daha yaşlı olması, sarık kullanması ile ilişkilendirilebilir. Koç ve Koca’nın (2013:77) çalışmalarında 19. Yüzyıl esnaflarının yaygın olarak fes üzerine yemeni, çenber, ağabani, yazma, dülbent v.b. sardıklarını belirtmeleri, görsellerdeki fes biçimi ve kullanımı hakkındaki yorumu desteklemektedir.

Satıcıların bazılarının ayaklarıda, çakşıra tutturulmuş çedik pabuç, bazılarının ise kısa çakşırın altına bacaklarına geçirdikleri tozlukla terlik giydiği (Tablo 1b,e) görülmekle birlikte, çıplak ayakla kırmızı tulumbacı yemenisi (Tablo1c,h) giyenler de olduğu görülmektedir. Koçu (1996: 246) yemeniyi kırmızı ve sair renkte sahtiyandan yapılan taban köselesi gayet ince, avamların giydiği, kaba pabuç olarak tanımlamıştır.

Tablalı satıcıların tablalarını başlarında taşıyabilmek için kullandıkları simit şeklindeki baş yastıklarının da mesleki açıdan önemli bir detay olarak göz ardı edilmemesi ve donanım unsurları arasında bahsedilmesinin, bu bağlamda doğru bir yaklaşım olacağı söylenebilir.

SONUÇ

Oryantalist ressam Amedeo Preziosi’nin resimlerindeki 19. Yüzyıl Osmanlı gezici esnaflarından, tablalı satıcıların giyim kuşamının, biçim ve donanım unsurları açısından analiz edilmesinin amaçlandığı bu çalışmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Tablalı satıcıların dış giysi olarak; alt bedende kısa çakşır, üst bedende mintan ve entari giydikleri, üzerine farklı boylarda hırka ve cepken benzeri kısa

üstlüklerin yanı sıra kukuletalı yağmurluk ta kullandıkları gözlenmiştir. Tüm görsellerde satıcıların, kısa çakşırdan açıkta kalan bacaklarını çakşırla birleştirilmiş çedikle veya tozluk giyerek kapattıkları, bellerine geniş kuşak sardıkları ve bir tür önlük olan futa bağladıkları belirlenmiştir. Tozluk kullanan satıcıların ayaklarına yemeni ve terlik giydikleri, başlarına genellikle çevresi kumaş veya yazma sarılmış fes taktıkları görülmüştür. Giysi ve donanım unsurlarında devetüyü, mavi ve özellikle kırmızı rengin yoğun olarak kullanılması satıcıların giyim kuşamına yönelik ortak özelliklerden biri olarak dikkat çekici bulunmuştur. Tablalı satıcıların tablalarını başlarında taşıyabilmek için kullandıkları simit şeklindeki baş yastıkları ve kuşaklarına sıkıştırdıkları para keseleri, bir mesleğin, giyim kuşamın donanım unsurlarını belirlemedeki etkin rolüne örnek oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

Demirtaş, Mehmet (2012). “Osmanlı Esnafında İşyeri Açma Uygulaması, Karşılaşılan İstismarlar ve Uygulanan Yaptırımlar”, 20th CIÉPO Symposium, Foundation for Research and Technology-Hellas – Institute for Mediterranean Studies, University of Crete – Department of History and Archaeology, 27 June – 1 July, Rethymno, 176-195.

Hanilçe, Murat (2011). “Şeriye Sicillerine Göre XIX. Yüzyıl Başlarında Tokat’ta Giyim”, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştirmalari Dergisi, sayı:30, 423-455.

https 1. Street in Constantinopel 1860, Naţional Museum de Art of Romania https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Preziosi_(30.04.2017)

Koca, Emine, Koç, Fatma, (2013). “19. Yüzyıl Osmanlı Gezici Esnaflarının Giyim Kuşam Özellikleri” Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu, Kahramanmaraş, 18-20 Nisan, 71-82.

Koç, Fatma, Koca, Emine, (2012). “The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: the Entari)”, Folk Life: Journal of Ethnological Studies, Volume 50, Number 2, October, pp. 141-168 (28)

Koçu, R. Ekrem, (1996). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Kovulmaz Begüm (Edit.), (2007). Amadeo Preziosi Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Öztürk, Temel, (2015). “1918 Numaralı Kadı Siciline Göre 18. Yüzyılda Trabzon da Giyim Kuşam Kültürü”, Karadeniz İncelemeleri Dergisi, 18, 9-28.

Pakalın, M. Zeki (1983). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, I-II-III, İstanbul: MEB Yayınları.

Şemseddin Sami (1989), Kamus-i Türki, İstanbul: Enderun Kitabevi.

Topallı, Elvan (2010). “19. Yüzyıldan Günümüze Arzuhalciler: Oryantalist Resimler Paralelinde Tarih ve Sosyolojik Arka Plan”, Uludağ Ün. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 11, sayı: 18, 2010/1, 61-85.

Yilmaz, Fehmi (2010). Osmanlı Tarih Sözlüğü, İstanbul: Gökkubbe Yayınları.

ERZURUMYÖRESİ HALK GİYİMİNDE KULLANILAN ÇİFT KAPAKLI ERKEK YELEKLERİ

(DOUBLE BREASTED MALE VEST USED IN ERZURUM FOLK DRESS)

Fatma KOÇ*
Mukadder AKSAKAL**

ABSTRACT

Erzurum is located in a geographically strategic area, and through the history was a place of many civilizations which allowed it to have cultural heritages and traces of those different civilizations within. The cultural characteristics of the region were also reflected in their clothing, and they were effective in the formation of clothing patterns. However, depending on the different reasons, local dresses, as time goes by, were changed in their form and function and lately being unused. Particularly, traditional men's dress have lost it's importance and place within the society only a few of them were able to survive and Erzurum men's clothes are one of them.

These garments, pants, shirts, vests, belts and bullhorns, are sewn by tradesmen called *"abacı"* in the region. The numbers of the tailors, abacı, in this region are almost negligible because of the requirement of hard work, high cost and time. However, there is a special production method in terms of technique and decorations for local "double-vest", worn on shirts and trousers.

This study; is carried out to clarify the aesthetic and the usage characteristics of Erzurum male folk costume, "*double-covered vests"* and to record and document their cutting, sewing, ornamentation and tailoring applications. The research is important for being the first work has been done in this field and provides the literature as a source, in terms of documenting the Turkish folk costume, which carries material and moral cultural values, protecting the cultural heritage, promoting, introducing, and transferring it to the future.

Keywords: Erzurum, male, regional, clothing, tailoring, production.

GİRİŞ

Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu, farklı kültürlerin izlerini bünyesinde barındırmış ve zengin kültür çeşitliliğine sahip olmuştur. Kültürel zenginlik giyim eşyalarını da etkilemiş her bölgenin kendine has yöresel özelliklerine sahip giysi biçimlerinin oluşmasını sağlamıştır. Yöre insanının giysilerindeki süsleme, renk, biçim, kesim ve kalıp gibi her bir detay bölgenin kültürel geçmişini, estetik ve sanatsal anlayışını sergilemektedir. Halk giysileri halk kültüründen etkilenerek şekillendiği için, halkın kültür yapısını ve dokusunu yansıtma konusunda önemli öğelerden biridir.

Maddi kültür öğesi olan giysilerimiz, yörenin kültürel özellikleri ile bütünleşerek bulunduğu bölgenin kültürel değerlerini geleceğe aktarma konusunda

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara.
** Öğr. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi Dinar Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Bölümü, Afyonkarahisar.

önemli rol üstlenmiş durumdadır. Yöre insanının giysilerindeki işleme, renk, kesim ve kalıp özellikleri, giyinme ile kullanım biçimi ve bunların üretilme yöntemleri yöredeki kültürel değerlerin izlerini taşımaktadır. Giysilerde oluşan çeşitlilik zengin kültür varlığının göstergesidir. Halk giysileri halk kültüründen etkilenerek şekillendiği için, halkın kültür yapısını ve dokusunu yansıtır ve yöre insanın sanatsal beğenisini ve estetik anlayışını sergiler.

Kıyafet ile ilgili batılılaşma ve değişim sürecinin II. Mahmut'un 28 Temmuz 1808' de tahta çıkmasıyla birlikte hız kazanmış ve önemli değişimlerin olduğu bir döneme girilmiştir (Lale, 2010: 28). Sultan Mahmut ile başlayan değişim sürecinde Osmanlı modernleşmesinin dönüm noktası olan 1839' da Tanzimat Fermanın ilanı ile Osmanlı Devletinin geleneksel yapısında köklü değişiklikler yapılmıştır. Ferman daha sonra yapılacak modernleşme için gerekli olan zorunlu temeli kurmuştur (Aktel, 1998: 183). Türk halkının kılık kıyafetteki değişimi, Cumhuriyet döneminde her yönüyle Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat kendisinin planladığı ve tatbik ettiği bir çağdaşlaşma hareketi ile başlamıştır (Koca, 2012:10). 25 Kasım 1925'te çıkarılan bir yasayla fes ve diğer gelenekli giyim kuşam usulleri kanunlarla yasaklanmıştır. Erkek giysileri ile ilgili çıkan bu kanunlar kadın giyiminde daha yavaş seyreden ve kendi kendine gerçekleşen modernleşme sürecinin erkeklerde çok hızlı ve birden bire gerçekleşmesine neden olmuştur. Yapılan reformlar ve çıkartılan kanunlar özellikle yöresel erkek giyimi ile ilgili ürünler ve bunların kullanım alanlarını kısıtlamış yok denecek kadar azalmıştır. Günümüzde üretimi de dâhil olmak üzere varlığını sürdüren Erzurum ili erkek giyimi yöre insanının bölgesel kimliğini tanımlayabilecek göstergeleri üzerinde taşıyabilen karakteristik özelliklere sahiptir.

Erzurum ilinde erkek giysileri Batı formlu modern giyimin toplum tarafından kullanımının artması yöresel özellikleri ve teknik uygulamaları ile özel bir niteliğe sahip olan çift kapaklı yeleklerin kullanımı da günümüzde günlük hayatta neredeyse yok denecek kadar azalmıştır. Halk kültürünün önemli halkalarından birisini teşkil eden bu giysiler günümüzde gerek müzik ve hareket gerekse giyim kuşamıyla bünyesinde maddi, manevi kültür öğelerini üzerinde barındıran halk oyunları ekipleri tarafından yoğunluklu olarak kullanıldığı belirlenmiştir.

Bu çalışma; Erzurum erkek halk giyiminin önemli bir parçası olan "*çift kapaklı açık yakalı yeleklerin*" estetik ve kullanım özelliklerinin belirlenmesi, kesim, dikim, süsleme ve terzilik uygulamalarının kayıt altına alınarak belgelendirilmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Araştırma maddi ve manevi pek çok kültürel değere sahip olan Türk halk giyim kuşamının, belgelenmesi, kültürel mirasın korunması, yaşatılması, tanıtılması, geleceğe aktarılması, ilgili literatüre katkıda bulunarak kaynak oluşturması ve bu konuda yapılan ilk çalışma olması açısından önemlidir. Ayrıca yöresel terzilik uygulamalarının analiz sonucunda tespit edilen uygulamaların tasarımcılara kaynak oluşturması ve kaybolan değerlerin belgelendirilmesi gerekliliği açısından önemlidir.

YÖNTEM

Erzurum ilinde erkeklerin kullandığı gömlek, yelek, gazeki ve zığva gibi parçaların birleşimi ile oluşan yöresel erkek giyiminin önemli bir parçası olduğunu belirlediğimiz "*çift kapaklı açık yakalı yeleklerin*" estetik ve kullanım özellikleri ile yöresel terzilik uygulamalarının kayıt altına alınması amacı ile yapılan bu betimsel araştırmada, öncelikle konu ile ilgili literatür taranmıştır. Daha sora araştırmacılar

tarafından Erzurum ili ve çevresinde bu giysiyi kullanan veya daha önceki yıllarda kullanmış olan kişiler ile irtibata geçilmiş, giysinin üretimini yapan terzi Yusuf Yurttaş'a ulaşılmıştır. Yeleğin üretilmesinde kullanılan yöresel üretim yöntemleri ve tekniklerin kayıt altına alınabilmesi için araştırmacılar tarafından giysi inceleme ve gözlem formu hazırlanmıştır. Üretim sürecinin analizinin yapılabilmesi ve yöresel uygulamaların tespiti için Yusuf Yurttaş tarafından üretilen bir adet yeleğin tüm üretim aşamaları (süsleme de dahil) fotoğraflanmış bazı detayların çizimleri yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Anadolu'nun pek çok bölgesinde üst bedene gömlek ve entarilerin üzerine giyilen kolsuz kısa üstlükleri biçimleri açısından ele aldığımızda genellikle *"yelek"* terimi ile karşılaşılmaktadır. Yelek terimi Türk Dil Kurumu sözlüğünde *"ceket altına giyilen kolsuz ve kısa giysi"* olarak tanımlanmıştır. Reşat Ekrem Koçu (1967:242)*"Türk Giyim Kuşam Sözlüğü"*adlı eserinde yeleği kadın ve erkekler tarafından kullanılan*"Hava alacak surette kolsuz ve ekseriya önü açık (yaka kesimi açık) eteği bele kadar kısa olup mintan üstüne ve ceket altına giyilir bir giyim şeyinin adı"* olarak tanımlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde cepken (Turklehc. çapan-çapkan) adı verilen giysinin kolsuz biçimi olan *"yelek"* (User, 2012: 99) Anadolu ve çevresi halk giyiminde bölgesel giysi özellikleri açısından hem erkek hem kadınlar tarafından üst bedene giyilerek kullanılan, yörelerde yaygın olarak *"yelek"* adı ile bilinen kolsuz üstlükler farklı şekillerde ve katmanlarda içe veya dışa giyilerek kullanım yeri bulabilmiş özellikli bir giysi parçası olarak karşımıza çıkar (Koç ve Koca,2015:516).

Erzurum erkek halk giyiminde kullanılan *"çift kapaklı yelekler"* kullanım biçimi, yapım teknikleri ve üzerine yüklenen anlamlar açısından değerlendirildiğinde benzersizlikle tanımlayabileceğimiz karakteristik özelliği olan bir giysi parçası olarak karşımıza çıkar. Atılcan (1991:101) yapmış olduğu çalışmasında gömlek, pantolon, gazeki ile yeleğin ve aksesuarlarının takım olarak giysi bütünlüğü içerisinde kullanılan Erzurum erkek giyiminde *"çift kapaklı ve açık yakalı yelekler"* ve *"çift kapaklı dik yakalı yelekler"* olmak üzere iki tür yelek kullanımının mevcut olduğunu belirlemiştir. Çift kapaklı dik yakalı yeleklerin genellikle esnaflar tarafından tercih edildiğini, günümüzde bu yeleklerin kullanımının neredeyse terk edildiğini belirlemiştir.

Genellikle çuha kumaştan yapılan erkek yelekleri gömlek üzerine giyilir ve *"gazeki"* adı verilen ceket ile alt beden giyilen *"zığva"* olarak adlandırılan pantolonlar ile birlikte kullanılır. Yeleğin etek uçları zığvanın belinin içine gelecek şekilde yerleştirildikten sonra zığvanın uçkuruna sıkıştırılır ve üzerine bel kuşağı bağlanır. Üzerine mendil takılır köstekli saat ile birlikte kullanılır (KK1). Köstekli saat boyundan geçirilerek kullanılır (fot.1). 25 Kasım 1925'te ilan edilen kıyafet devrimi öncesinde Erzurum'da erkekler yöresel giysileri ile birlikte başa *"dalfes"* adı verilen fesleri kullanırlar ve fesin etrafına *"Amame, Abaniye, Ahmediye, Kefiye"* isimleri verilen ince kumaşlardan hazırlanan sarıkların sararlar ve yandan bir ucunu omuzlara bırakarak kullanılan başlık Türkiye Cumhuriyeti'nin benimsediği giysi formlarına paralel olarak kullanımdan kalkmıştır (fot.2). Ancak giysi ile birlikte kullanılabilecek uygun bir başlık bulunamaması nedeni ile Erzurum yöresi erkek giyimi başlık kullanılmadan giyilebilen ender yörelerimizden biri olarak kabul

görmüştür (KK 2). Günümüzde bu giysiler çok az kişi tarafından kullanılmakta ve üretilmektedir. Diğer bir değişle yok olma sınırına dayanmıştır.

Fotoğraf 1 Erzurum erkek halk giyimi (KK3)

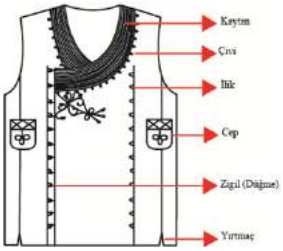
Fotoğraf 2 Erzurum erkek başlığı (Ahmediye) (KK3)

Atılcan, (1991: 89) çalışmasında *"Erzurum ili erkek halk giysileri olan "gazeki, gömlek, yelek ve zığva" "abacı" adı verilen esnaflar tarafından dikilir ve bu giysilerde kullanılan kumaşların büyük bir kısmı saf koyun yününden eğrilen ipliklerle tezgâhlarda dokunarak elde edildiğini"* belirtmiştir. Bulut (1984: 9) ise yaklaşık 50 yıl öncesine kadar *"Kavaflar"* çarşısında 100' e yakın abacı esnafı bulunduğunun bilindiğini, kıyafet ve şapka devriminin gerçekleşmesiyle eski

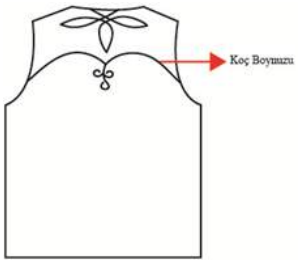




giysilere olan ilginin azaldığını ve "*abacı*" esnafının da







hemen hemen ortadan kalktığını" ifade etmiştir.

Fotoğraf 3 Çift Kapaklı Açık Yakalı Erkek Yelek Ön görünüm

Çizim 1: Çift Kapaklı Açık Yakalı Erkek Yelek Ön görünüm (Çizim, Aksakal, M.)

Fotoğraf 4 Çift Kapaklı Açık Yakalı Erkek Yelek arka görünüm

Çizim 2: Çift Kapaklı Açık Yakalı Erkek Yeleği Arka Görünüm (Çizim, Aksakal, M.)

Çift kapaklı açık yakalı erkek yelekleri yöresel kullanımlarda genellikle yünlü kumaşlardan (eski uygulamalarında elde eğrilen koyunyünü kullanılırmış) kahverengi, siyah, lacivert ve gri renkler kullanılmakta iken, günümüz uygulamalarında ise sadece lacivert renk kullanılmaktadır (KK1). Kolsuz, boyu bel ile kalça düşüklüğü hattı arasında, ön kapaması soldan sağa doğru kruvaze olacak şekilde kapanmaktadır. Arka beden ön bedene göre daha geniş olarak kesilmekte ve yan dikiş öne doğru kup oluşturacak şekilde kaydırılarak dikilmektedir. Kol altında kup çizgisi üzerine her iki tarafa da aplike cep yerleştirilmiştir. Ceplerin üzeri yöresel motifler kullanılarak işlenmiştir. *"V"* şeklinde açılan yakanın çevresine floş

iplikle elde örülerek oluşturulan (eski örnekleri ipek ipliklerden yapılırdı) kaytanlar sıralı olarak 7-8 cm yana yana dizilerek yaka ucuna kadar yerleştirilmiştir. Yerleştirilme yapılırken yaka ucunda daha geniş omuzlara doğru daha dar olarak yapılmakta uygulama arka yaka çevresine yapılmamaktadır. Klapanın her iki kenarına ön ortasına paralel olacak şekilde kaytan geçirilmiş ve kaytanların kenarlarına ilikler yerleştirilmiştir. Klapanın açık olan kenarına kapamayı sağlamak için yörede *"zigil"* adı verilen ve mumlu ayakkabı bağcığından elde örülerek elde edilen düğmeler dikilmiştir. Yeleğin arka kol kenarlarından roba biçimi verecek şekilde "*koçboynuzu*" adı verilen bir motif kaytan ile yapılmaktadır bu süsleme motifleri ön yaka kenarına da işlenmektedir. Yeleğin üzerinde kullanılan tüm detaylar ve çeşitli örme teknikleri ile farklı şekillerde biçimlendirilirken el işçiliği kullanılmaktadır.

3.1. Çift Kapaklı Erkek Yeleğinin Üretim Aşamaları

Erzurum ilinde araştırmacılar tarafından yöresel erkek kıyafeti terziliği yapan tek ustanın 51 yaşındaki *"Yusuf Yurttaş"* olduğu tespit edilmiştir. Baba mesleğini devam ettiren Yusuf usta yaklaşık 40 yıldır terzilik mesleğini sürdürmektedir. Erzurum ili Bat pazarı semtinde kendi işletmesinde yöresel giysileri üreterek yaşatmaya çalışan Yusuf ustaya Erzurum Palandöken İlçesi Belediye Başkanı Orhan Bulutlar bu sanatın devamlılığını sağlamak ve Erzurum ilini kültür mirasını korumak amacına dayanarak Erzurum Belediyesi bünyesinde açmış oldukları kültür merkezinde atölye kurup yok olma sürecine giren bu mesleğe sahip çıkmayı hedeflemişlerdir. Bu atölyede özel dikim ve yöreye ait teknik ve süsleme açısından özel bir üretim yöntemi bulunan yöresel giysi üretiminin unutulmaması için yeni zanaatkârlar yetiştirilmeye ve bu zanaat dalı gelecek nesillere aktarılmaya çalışılmaktadır. Yusuf Usta tarafından dikilen yeleğin üretim aşamaları araştırmacılar tarafından 18.01.2016-26.01.2016 tarihleri arasında kayıt altına alınarak işlemler aşağıdaki şekilde tanımlanmıştır.

3.1.1. Kaytan Hazırlama

Yelek kesim ve dikim işleminden önce işlemeye hazır hale getirmek için siyah floş ipliklerden kaytanlar hazırlanmaktadır. Farklı renkte de kaytanlarda yapılırmış. Fakat renkli kaytanları kadınlar kendi giysilerinde, masa veya bohça gibi yerlerde kullanırlarmış (Atılcan, 1991: 91).

Fotoğraf 5:Floş iplik eşi yardımı ile bükülür



Fotoğraf 6: Bükülen iplikler baklava kaytanları elde etmek için örülür.
Fotoğraf 7: Bükülen iplikler kılçık kaytanları elde etmek için örülür.
Fotoğraf 8: Bükülen iplik tığ ile zincir çekilerek örülür.
Fotoğraf 9: Bükümlü kaytan yapımı.

Kaytanlar önceden ipek iplik ile yapılırken günümüzde floş iplikten yapılmaktadır. Eski ve yeni uygulamalarda kaytan iplikler İstanbul'dan temin edilmektedir (KK1). Kaytanların hazırlanması oldukça zaman alıcı ve el emeği gerektiren işlemdir. Kaytanlar giyside kullanılacak yere göre değişik örgü teknikleri

kullanılarak farklı genişliklerde yapılmaktadır. Yelek süslemesi için *"baklava, kılçık, bükümlü floş iplik ve zincir"* örgü tekniğinde hazırlanmış kaytanlar kullanılmaktadır (KK1) "*Baklava"* örgü olarak adlandırılan kaytanlar elde örülerek yapılmakta ve yaka etrafında kullanılmaktadır. *"Kılçık"* olarak adlandırılan kaytanlar elde örülerek (saç örgüsü şeklinde) elde edilmekte ve yaka etrafında, ön ortasında (iki sıra), arka koçboynuzu motifinde kullanılmaktadır. "*Bükümlü"* kaytanlar ise karşılıklı iki kişi floş ipliği ters yöne doğru bükerek elde etmektedir ve yaka etrafının *"çivi "*olarak adlandırılan son halkasında, ön ortası çiçek motifinde kullanılmaktadır. *"Zincir"* örgü tekniği ile örülen kaytan ise klapanın her iki kenarına ilik yapımı ve cep motifleri ile cep etrafında kullanılmaktadır (KK1).

3.1.2. Kumaşın Kesilmesi

Yusuf usta tarafından çocuk ve yetişkinler için standart hale getirerek sürekli olarak kullanabileceği mukavvalar üzerine geçirdiği baz kalıplar hazırlamıştır. Verilen sipariş ölçülerine göre kalıp kumaşa yerleştirildikten sonra beden farklılıkları için büyütme veya küçültme işlemleri yapılır. Yusuf usta bu uygulamayı yılların verdiği tecrübeye dayalı olarak kullandığı bir sistem ile gerçekleştirmektedir. Kalıp kumaşa yerleştirilerek etrafı sabunla çizilir ve sabun hattından kesimi yapılır.





Fotoğraf 10-11: Kalıbın kumaşa yerleştirilmesi (Ön beden)
Fotoğraf 12: Kup çizimi (Arka beden)

3.1.3. Desenin Bedene Çizilmesi

Kesimi yapılan yeleğin sağ ve sol beden ön ortasına verev olacak şekilde çiçek motifi işlemesi için desen yeri belirlenmektedir. Kullanım kolaylığı sağlamak amacıyla işlenecek olan motif metal tabaka üzerine aktarılmıştır. Arka beden koçboynuzu motifi için mukavva üzerine aktarılmış desen kalıbı kullanılmaktadır.





Fotoğraf 13:Metal levhaya aktarılmış çiçek motifi
Fotoğraf 14- 15: Arka beden koçboynuzu motifi

3.1.4. Kaytanın Dikilerek İşlenmesi

Abacılar yapmış oldukları çift kapaklı yeleklerin kaytanlarını elde dikmişlerdir. Atılcan (1991:91) çalışmasında abacıların kaytan dikim işlemelerinin diz üzerinde ve bu iş için ucunda kanca bulunan, kumaşı germeye yarayan deri

veya kalın kumaştan yapılmış bir aracın kullanıldığını belirtmiştir. Ayrıca kaytan dikim işleminin sabır ve yetenek gerektirdiği için bu işlem kalfalara yaptırılmazmış. Günümüzde zaman ve maliyet açısından kaytanlar makinede zemin kumaş üzerine düz dikiş ile dikilmektedir (KK1). Yaka etrafına ilk önce iki sıra kılçık ve daha sonra baklava örgüsü dikilmektedir. Yetişkin için dikilen yelekte 7-8 cm çocuk için dikilen yelekte ise 5-6 cm genişliğine ulaşacak şekilde işlem tekrar edilmektedir. Ön ortasında daha geniş omuzda daha dar olan kaytan genişliğine ulaşabilmek için belli bir noktadan sonra ara bir mesafeden başlanarak kaytanlar dikilmektedir. Ön beden de bulunan çiçek motifi için kumaş kasnağa geçirilerek gerilir ve makinede sarma tekniği ile işlenir. Arka beden koçboynuzu motifi makinede düz dikiş ile dikilmektedir. Arka beden de farklı motif örneklerine de rastlanmaktadır.






Fotoğraf 16: Kaytanları elde dikilmiş yelek örneği.
Fotoğraf 17: Yaka kaytanları dikimi
Fotoğraf 18: Ön ortası motif sarım işlemi
Fotoğraf 19: Arka beden motif örneği

Yaka etrafına kaytan dikimi işlemi tamamlandıktan sonra fazla iplik uçları temizlenir. Yaka etrafında bulunan dikiş payı içe doğru katlanarak çima dikişi çekilir. Bu işlem yelek astarlama işlemi sırasında kolaylık sağlamaktadır.

3.1.5. Zigil (Düğme) Yapımı ve Dikimi

Kapamayı sağlamak için yörede *"zigil"* adı verilen ve mumlu ayakkabı bağcığı kullanılarak elde yapılan düğmelerin örülüş tekniği eşsizdir. İpliğin birbiri içerisinden geçirilmesi ile örülen düğmeler kargaburnu ile sıkıştırılarak sağlamlaştırılır. Zigiller ön ortasına makinede düz dikiş ile dikilmektedir. Zigiller dikildikten sonra ön ortasına *"kılçık"* örgüsünde kaytanlar yan yana olacak şekilde iki sıra dikilir.






Fotoğraf 20: Zigil yapım aşaması
Fotoğraf 21: Karga burnu yardımı ile ipliklerin sıkıştırılması
Fotoğraf 22: Ön ortasına zigil dikim işlemi
Fotoğraf 23: Ön ortası kaytan dikimi

3.1.6. Yeleğin Astarlanması

Ön ortası dikiş payları içe doğru katlanarak çima çekilir. Yelek kalıbına uygun olarak kesilmiş astar parçaları Ön bedenlere dikilir ve yelek parçaları tek tek astarlandıktan sonra birleştirilir. Astarlanan yeleğin fazla payları kesilmekte ve gereken köşe çıtlatmaları yapılarak çevrilmektedir. Kol oyuntularına, etek ucu ve kup kısımlarına çima çekilir. Bu aşamalarda kaytanların zarar görmemesi adına ütüleme işlemi yapılmamaktadır.

Önceleri arka beden koçboynuzu kısmı zemin kumaştan ve geri kalan sırt kısmı ise astar kumaştan olacak şekilde dikimi mevcuttur (KK1). Günümüzde ise arka beden zemin kumaştan yapılmaktadır.





Fotoğraf 24: Arka beden astarlı yelek
Fotoğraf 25: Yelek astarlama işlemi

3.1.7. Yeleğin İliklerinin Yapılması

Zincir örgü kaytan kullanılarak ilikler yapılır. İlik için kaytanın dikileceği yer belirlenerek çizilir ve makinede düz dikiş ile dikilerek ilikler yapılmaktadır. İliklerin hemen yanına bir sıra daha zincir kaytan dikilmektedir.





Fotoğraf 26: İlik yeri tespiti
Fotoğraf 27: İlik yapım işlem

3.1.8. Yeleğin Cep Dikimi

Cep süslemesi için zincir örgü kaytanı kullanılır. Cep ağzına zig-zag motif kullanılmaktadır. Cep etrafına tek sıra zincir kaytan dikilir ve cep yeri tespiti yapıldıktan sonra çima ve gaze dikişi ile cep yeleğe dikilmektedir.





Fotoğraf 22: Cep kaytan dikimi
Fotoğraf 29: Cebin yeleğe dikimi

3.1.9. Son Kontrol ve Ütü

Bitmiş ürünün iplikleri temizlenir ve kaytan uçları çakmakla yakılır. Kaytanlar zarar görmeyecek şekilde buharlı ütü ile yeleğin son ütüsü yapılarak "*çift kapaklı açık yakalı yelek*"in üretimi tamamlanmaktadır.




Fotoğraf 30- 31: Son kontrolü yapılmış çift kapaklı açık yakalı yelek(ön - arka)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Erzurum yöresinde *"çift kapaklı"* erkek yelekleri kıyafet devrimine kadar yöre halkı tarafından yaygın olarak kullanılan giysi biçimi olmuştur. Giysiye ait aksesuarlar ve giyinme biçim ve sırasına göre; "*gömlek, zığva, yelek, serhatlık, kuşak, mendil, köstek, pazubent, gazeki, başlık, yün çorap, cıstik (ayakkabı)"* giyilmiştir. Araştırma kapsamına alınan giysi ile ilgili aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Gömlek, zığva, yelek ve gazeki gibi ana giyim unsurlarının yanı sıra serhatlık, kuşak, başlık ve aksesuarlar ile tamamlayıcı giyim kuşam unsurlarının kullanıldığı çok parçalı giyim biçimi kullanılmıştır.
- Günümüzde serhatlık ve başlık gibi aksesuarlar kullanılmamaktadır.
- *Çift kapaklı açık yakalı yelekler",*ve*"çift kapaklı dik yakalı yelekler"* olmak üzere iki tür yelek kullanımının mevcut olduğu, çift kapaklı dik yakalı yeleklerin genellikle esnaflar tarafından tercih edildiği, günümüzde kullanımının mevcut olmadığı bilgisine ulaşılmıştır.
- Çift kapaklı açık yakalı yeleklerin ise günümüzde kullanımı mevcut olup ve yalnızca halk oyunları ekipleri tarafından kullanılmaktadır.
- Yöre halkının kullandığı giysileri *"abacı"* esnafı tarafından dikilmiştir. Günümüzde abacıesnafı bulunmamaktadır.
- Erzurum erkek halk giyiminde kullanılan *"çift kapaklı yelekler"* kullanım biçimi, yapım teknikleri ve üzerine yüklenen anlamlar açısından değerlendirildiğinde benzersizlikle tanımlayabileceğimiz karakteristik özelliği olan bir giysi parçası olarak karşımıza çıkar.
- Karakteristik özelliğe sahip olan bu ürünlerin terziliğini yapan tek usta 51 yaşındaki *"Yusuf Yurttaş"* olduğu tespit edilmiştir.

Yörenin kültürel değerlerini bünyesinde barındıran özel üretim tekniği ile üretimi yapılan giysilerimize yakın gelecekte ulaşılamayacağı aşikardır. Maddi kültür varlılarımızı oluşturan giysilerimizin korunması, bu giysilerin belgelendirilerek kayıt altına alınması gerekmektedir. Yöresel giysi üretimi yapan ustalara sahip çıkılması ve bu mesleğin gelecek nesillere aktarılması önemlidir ve Erzurum Palandöken İlçe Belediyesi tarafından kurulan atölye örnek teşkil etmekte olup ve bunun gibi çalışmaların yapılması kültürel değerlerimiz korumak adına önemlidir.

Araştırma kapsamında incelenen çift kapaklı açık yakalı erkek yeleğinin üretim aşamalarının, süsleme de dahil fotoğraflanarak belgelendirilmesinin sağlanması ile kültürel değerleri gelecek nesillere aktarmak, ilgili literatüre ve tasarımcılara kaynak oluşturmak mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Aksanyar, N. (1999). Türk Toplumunda Batıcılık Akımı, Dumlupınar Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi* Haziran, Sayı: 2, s. 229 - 244.

Aktel, M.(1998). Tanzimat Fermanının toplumsal yansıması. *Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,* 3, 177-184.
Atılcan, İ.C.,(1991). Erzurum Barları ve Yöresel Giysileri. Erzurumlular Kültür ve Dayanışma Vakfı Yayınları, İstanbul: Dinç Ofset.
Bulut, S.,(1984). Kuşaktan Kuşağa Erzurum Folkloru. Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Derneği Yayınları, Ankara:Emekli Ofset.
Koca, E. (2012, Haziran). *Osmanlı da yapılan kılık kıyafete ilişkin reformların erkek giysilerinin biçimsel özelliklerine etkileri*. 20. Uluslararası Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Tarihi Çalışmaları (CIEPO). htpp://www. researchgate.net sayfasından erişilmiştir.
Koç F. Koca E., (2015, Mayıs), Türk halk giyiminde kullanılan kolsuz kadın üstlükleri. IV. Uluslararası Türk Sanatları Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri Bildirileri, 515-522.
Koçu, R. E., (1967). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Sümerbank Kültür Yayınları, İstanbul: Başnur Matbaası.
Lale, M. (2006). *II. Mahmut dönemi kıyafet alanında yapılan yenilikler*. (Yüksek lisans tezi). https://tez.yok.gov.tr sayfasından erişilmiştir.
User, H.Ş. (2012). Etimoloji Önerileri: eser, yelek. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi,* 19, 91-102.

KAYNAK KİŞİLER

Yusuf Yuttaş, Terzi, Erzurum / Palandöken İlçesi (KK 1)
Yrd. Doç. Dr. Zinnur Gerek, Atatürk Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi Rekreasyon Bölümü, Erzurum / Merkez (KK 2)
Ayşe Neslihan Hatunoğlu, Erzurum /Merkez (KK 3) foto 1 ve foto 2 Aile albümünden

KONYA ETNOĞRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN CEPKEN İLE YELEKLERİN YÜZEY VE BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

Figen ÖZEREN[*]
Birsen ÇİLEROĞLU[**]
Gülden ABANOZ[***]

ÖZET

Geleneksel giysiler ve anlamları toplumdan topluma, bu toplumların yasama biçimlerine, gelenek ve göreneklerine, kültür ve sanat anlayışlarına göre değişiklikler göstermekte, yüzyıllardır süre gelen kültürlerin yansıması olarak varlıklarını muhafaza etmektedirler. Türk halk giyim unsurları incelendiğinde, süregelen hayat tarzlarını yansıttığı ve yöreye özgü biçimlendiği görülmektedir. Anadolu da kullanılmış ve günümüze ulaşmış geleneksel giysiler içerisinde cepken ve yelekler birçok bölgede farklı biçim ve farklı kullanım amaçlarıyla yer almaktadır.

Farklı medeniyetler ve yaşam tarzlarına tanıklık etmiş Konya geleneksel giysileri de birçok kültürel unsuru bünyesinde taşımaktadır. Yelek ve cepkenler üst giysi olmaları nedeniyle diğer giyimlere göre daha fazla özelliğe sahiptirler. Artık kullanılmayan, kişi arşivleri ve müzelerden ulaşılan cepken ve yeleklerin biçimsel ve yüzey özelliklerinin belirlenmesi kültürel bilgi birikimine sağlayacağı katkı nedeniyle önemli bulunmuştur.

Araştırmada bu amaçla; Konya Etnografya müzesinde bulunan 5Cepken ve 5yeleğin yüzey ve biçim özellikleri açısından tanımlanmıştır. Biçim özellikleri kesim şekilleri ve boyutlandırma başlıklarıyla, yüzey özellikleri ise; kumaş, süsleme ve desen başlıklarıyla incelenmiş, belirlenen özellikler literatürde yer alan Konya geleneksel giysi özellikleri ile birlikte yorumlanmaya çalışılmıştır.

GİRİŞ

Ülkenin kültürel, sosyal ve tarihsel yapılarının gelişmesine bağlı olarak çeşitlenip, işlevler kazanmış olan giyim bir yandan ülke geleneklerini ve iklim özelliklerini yansıtırken diğer yandan da moda kavramının etkisi sonucu milletlerarası ortak beğeni eğilimi şeklinde gelişimine devam etmiştir. Giyim gelişiminde toplumlar çeşitli etmenlerden etkilenerek kültür ve uygarlık düzeylerine uygun giysiler ortaya çıkarmışlardır. Toplumların tarihi süreç içinde kullandıkları giyim eşyaları o topluma ait geleneksel giysileri oluşturmuştur.

Giysilerin çeşitlenmesi ve bölgeden bölgeye göre değişiklik göstermesi, giysi parçalarını kullanan toplumların ortak davranışlarının ve buna uygun toplum çıkarlarının sürekli değişim halindeki kültürel değerlere uyarlanmasının bir sonucu olarak giyim kültürünün gelişmesine neden olmuştur(Koç,2009:244).

Türk kültürü içinde yer alan giyim kuşama ait özellik ve kaynakların varlığı Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda Türk giyim kuşamının; uzun tarihi geçmişi, yayıldığı geniş coğrafi alan, etkileşim halinde olduğu kültürler ve değişen inanç sistemleri ile birlikte değerlendirilmesi gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

[*] Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi Adana Meslek Yüksekokulu
[**] Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım bölüm
[***] Öğr.Gör., Düzce Meslek Yüksekokulu

Türk kültürü içinde yer alan giyim kuşama ait özellik ve kaynakların varlığı Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda Türk giyim kuşamının; uzun tarihi geçmişi, yayıldığı geniş coğrafi alan, etkileşim halinde olduğu kültürler ve değişen inanç sistemleri ile birlikte değerlendirilmesi gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

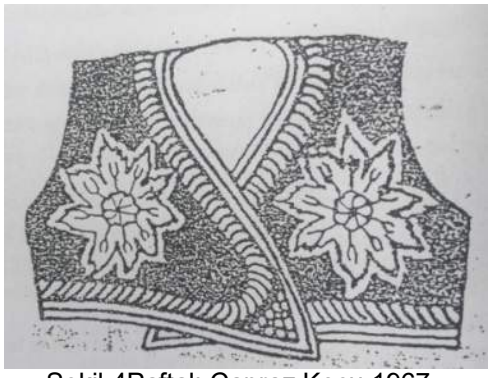
Türk halk giysilerinin genel biçimleri incelendiğinde, birçok yörede kullanılan giysilerin biçimsel ve süsleme özelliklerinin birbirine benzediği ancak yöredeki yaşam olanaklarına göre bu giysilerde farklılıkların olduğu yorumu yapılabilir (Koca ve diğerleri,2015:105). Konya yöresinde kullanılan geleneksel giysiler incelendiğinde de bölgelere göre ufak tefek farklılıkların olduğu gelenek, görenek ve yaşam biçimleri ile şekillendirilerek kullanıldığı görülmüştür (Abanoz,1995:18). Konya da çeşitli şekillerde saklanarak günümüze ulaşan bu giysiler incelendiğinde tür, biçim, süsleme, malzeme ve dikim açısından önemli sayılan bir zenginliğe sahip oldukları söylenebilir.

Genel olarak birçok bölgelerimizin geleneksel giyiminde hem kadın hem de erkek giyiminde görülen, yörede farklı şekillerde, farklı süsleme şekilleri ve farklı sıralama ile giyilen cepken ve yelekler, Konya geleneksel giyiminin de vazgeçilmez üst giysi parçalarındandır. Konya da kullanılan cepkenin özellikleri ve kullanış biçimleri kaynaklarda şöyle anlatılmaktadır; 'Salta olarak adlandırılan bu giysi, yünlü kumaştan dikilen, kollu ve ön kısmı açık, etekleri kısa yarım ceketi andıran bir üst giysisidir(Anonim:1973:324). Koç un (2014) kısa kadın üstlükleri ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında biçimsel olarak benzerlik gösteren bu tür üstlüklerin Denizli de Zıbın, Bursa Kemalpaşa da Sarka-Çanakkale Biga da Ceket olarak adlandırıldığı belirtilmiştir(Koca ve diğerleri,2015:105). Yine bir başka çalışmada, Konya da giyilen cepkenlerin 'salta, silah kürkü, sarka, cıbba, lefkayıt ve frengi' isimleri ile anıldığı açıklanmıştır (Kılınç,2008:27).

Aynı sıklıkta kullanılan yelek ise; Hava alacak suretle kolsuz ve ekseria önü açık(yaka kesimi açık) eteği bele kadar kısa olup mintan üstüne ceket ve salta altına giyilen bir giyim şeklinin adıdır (Koçu,1967:243) şeklinde tanımlanmıştır. Literatürler incelendiğinde birçok yelek çeşidine rastlamak mümkündür. Bu yelekler kumaş, biçim veya giyilme şekline bağlı olarak yörelerde 'Camedan (Şekil:1), Fermene (Şekil:2), İzmir Yeleği (Şekil:3), Paftalı Çapraz (Şekil:4), Çapraz, Gerek v.s gibi değişik isimlerle anılmış ve hem kadınların hem de erkeklerin giyiminde görülmüştür (Kelleci,1997:2009).



Şekil 1 Camedan Koçu,1967. Şekil 2 Fermene Koçu,1967.Şekil 3 İzmir Yeleği(Yener, 1976:s.150)



Şekil 4Paftalı Çapraz Koçu,1967:

Tarih boyunca kadın ve erkek giyiminde sık kullanılan kısa üstlük olarak tanımlanan cepken ve yelekler Türk giyim kültürünün önemli öğeleri içinde yer almaktadırlar. Anadolu'nun her bölgesinde daha önce sayılan sebepler nedeniyle farklı detay ve isimlerle adlandırılan bu giysi parçaları genel şekil itibari ile, kollu olarak biçimlendirilmişse Cepken, kolsuz olarak biçimlendirilmişse yelek olarak bilinen ve halk giyiminde yaygın olarak kullanılan üstlük türlerindendir. Diğer geleneksel giysilerde olduğu gibi bu giysilerinde korunması ve belgelenmesi önem arz etmektedir. Bu nedenle günümüzde sandıklarda veya müzelerde görebildiğimiz cepken ve yelek örneklerinin ulaşılabilen orijinal örnekleri biçim ve yüzey şekilleri bağlamında incelenerek belgelendirilmesi kültür varlıklarımızın korunması açısından gerekli görülmüştür.

Bu çalışmada; Konya yöresinde ulaşılabilen cepken ve yeleklerin biçim ve yüzey şekilleri açısından incelenerek, belgelenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır.

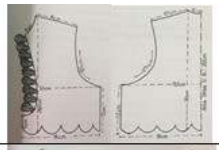
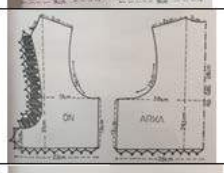
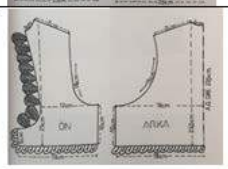
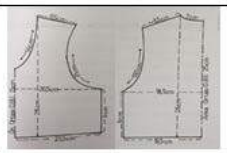
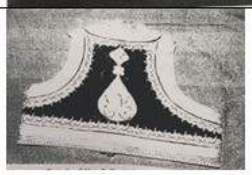
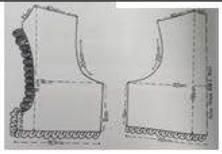
YÖNTEM

Araştırmad**a,** Konya Etnoğrafya Müzesinde Bulunan ve random olarak seçilen Cepken ile Yelek örneklerinin biçim ve yüzey özellikleri açısından belgelenmesini amaçlamıştır. Bu amaçla, konu ile ilgili literatür taraması yapılmış, ulaşılan cepken ve yeleklerin fotoğrafları çekilmiş, teknik çizimleri yapılmış, kullanılan malzeme, süsleme ve desen özellikleri açısından belirlenmeye çalışılmıştır.

Cepken ve yelekler, gözlem formu aracılığı ile incelenmiş, biçim açısından kesim özellikleri ve boyutlandırma başlıklarıyla, yüzey özellikleri açısından ise, kumaş, desen ve kullanılan teknikler başlıklarıyla incelenmiştir. Ayrıca ulaşılan, cepken ile yeleklerin fotoğrafları çekilmiş, teknik çizimleri yapılmış ve belirlenen özellikler literatürde yer alan Konya geleneksel giysi özellikleri ile birlikte yorumlanmaya çalışılmıştır.

BULGULAR

Tablo:1 Ulaşılan Yelekler Örnekleri

Ön	Arka	Teknik Çizimi
		
		
		
		
		

Tablo 1 de yer alan örnekler doğrultusunda aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

1. Yelek Örneğinin Kesim Özelliği: Dik yaka görünümünde boyuna binen yaka özelliğine sahip, ön yaka ortasından itibaren genişleyen U görünümlü yaka formu kullanılmıştır. Kol oyuntusu geniş bir forma sahip, omuzlar dikişli ve daraltılmış şekildedir. Kapamalarının uc uca yapıldığı görülmüştür. Etek ucu dilimli olarak biçimlendirilmiştir.
Boyutları: Boyu bel den yukarıda. Beden ve bel genişlikleri benzer ölçüdedir.
Kumaş Özelliği: Düz siyah kadife, astarda ise desenli pamuklu kumaş kullanılmıştır.
Desen: yeleğin yüzey özelliği, Sim sırma metal ip ve kaytan ile hazırlanmış harç, yeleğin dış kenarlarına paralel kalın bordür ile çevrildikten sonra, yeleğin tüm yüzey helozonik kıvrımlı şekiller ile bitkisel ve geometrik formlar kullanılarak kordon tutturma tekniği ile bezenmiştir. Ayrıca, yelek önüne sim ile hazırlanmış 13 adet süs amaçlı düğme yerleştirilmiştir.

2. Yelek Örneğinin Kesim Özelliği: Dik yaka görünümünde boyuna binen yaka özelliğine sahip, ön yaka ortasından itibaren genişleyen O görünümlü yaka formu

kullanılmıştır. Kol oyuntusu geniş bir forma sahip, omuzlar dikişli ve daraltılmış şekildedir. Kapamalarının uc uca yapıldığı görülmüştür.
Boyutları: Boyu bel den yukarıda, ön boy arkadan daha uzun ve beden ile bel genişlikleri benzer ölçüdedir.
Kumaş Özelliği: Düz siyah kadife, astarda ise desenli pamuklu kumaş kullanılmıştır.
Desen: yeleğin yüzey özelliği, Sim sırma metal ip ve kaytan ile hazırlanmış harç, , yeleğin dış kenarlarına paralel kalın bordür ile çevrilmiş, etek ucu da kıvrımlı olarak şekillendirilmiştir. Yeleğin tüm yüzeyi helozonik kıvrımlı şekiller ile bitkisel ve geometrik formlar kullanılarak kordon tutturma tekniği ile çok yoğun bir şekilde bezenmiştir. Yelek önüne sim ile hazırlanmış 13 adet süs amaçlı düğme yerleştirilmiştir
3. Yelek Örneğinin Kesim Özelliği: Dik yaka görünümünde boyuna binen yaka özelliğine sahip, ön yaka ortasından itibaren genişleyen U görünümlü yaka formu kullanılmıştır. Kol oyuntusu geniş bir forma sahip, omuzlar dikişli ve daraltılmış şekildedir. Kapamalarının uc uca yapıldığı görülmüştür
Kumaş Özelliği: Düz kırmızı kadife, astarda ise desenli pamuklu kumaş kullanılmıştır.
Desen: Sırma ip ve kaytan ile hazırlanmış harç, yeleğin dış kenarlarına paralel kalın bordür ile çevrilmiş, etek ucu da kıvrımlı olarak şekillendirilmiştir. Yeleğin ön yüzeyin tamamı arkada ise çok az boşluk kalacak şekilde, helozonik kıvrımlı şekillerle bitkisel ve geometrik formlar kullanılarak kordon tutturma tekniği ile bezenmiştir. Yelek önüne sim ile hazırlanmış 13 adet süs amaçlı düğme yerleştirilmiştir.
4, Yelek Örneğinin Kesim Özelliği: Yuvarlak yaka formu kullanılmıştır. Kol oyuntusu geniş bir forma sahip, omuzlar dikişli ve daraltılmış şekildedir. Kapamalarının uc uca yapıldığı görülmüştür.
Boyutları: Boyu bel den yukarıda. Beden ve bel genişlikleri benzer ölçüdedir
Desen: Düz siyah pamuklu kumaştan, sim kordon kullanılarak kordon tutturma tekniği ile bir merkezden çıkıp, dairesel hareketlerle dışa doğru genişleyen helozonik kıvrımlar ile tüm yüzey bezenmiştir. Yeleğin ön açıklığı sim iplik ile tığ işi çevrilmiştir. Bir merkezin etrafında dönüş simgesi, yeniden doğumu sembolize etmektedir(Koç ve Diğerleri,2015:108).
5,Yelek Örneğinin Kesim Özelliği: Dik yaka görünümünde boyuna binen yaka özelliğine sahip, ön yaka ortasından itibaren genişleyen U görünümlü yaka formu kullanılmıştır. Kol oyuntusu geniş bir forma sahip, omuzlar dikişli ve daraltılmış şekildedir. Kapamalarının uc uca yapıldığı görülmüştür.
Boyutları: Boyu bel den yukarıda. Beden ve bel genişlikleri benzer ölçüdedir
Desen: Desensiz kadife kumaş kullanılarak hazırlanan son yelek, sim sırma metal ip ve kaytan ile hazırlanmış harç ile yeleğin dış kenarlarını paralel kalın bordür ile çevrelenmiştir. Bordür etrafı helozonik kıvrımlı şekiller ile bitkisel ve geometrik formlar kullanılarak tekrar şekillendirilmiştir. Yeleğin arka ortasına helozonik kıvrımlar ile oluşturulan kandil motifi kordon tutturma tekniği kullanılarak yelek tamamlanmıştır. Giyside kullanılan kandil motifi, geleneksel motiflerimiz arasındadır. Bu motif ‘ışığı ve nuru’ temsil eder(Aytaç,2003:38).Süs amaçlı düğme bu yelek de de 14 adet olarak kullanılmıştır.

Kaytan ve kordonların süslemelerde yoğun olarak tercih edildiğini Koç ve Koca(2016) çalışmalarında şöyle açıklamışlardır'19. yüzyıldan sonra kullanılan giysilerin açık olan kenarlarına Avrupa'dan getirilen veya İstanbul'da terzilerin hazırladığı geniş harçlarla süslenmiş, bazı giysilerin kenarları ise farklı şekillerde biçimlendirilmiş ve çevresine kaytan veya kordonlar ile süslemeler yapılmıştır' (Koç ve Koca,2016:248).

Yelek süsleme tekniği olarak en çok, kordon tutturma tekniği kullanılmıştır. Kordon tutturma tekniğinin yaygın olarak kullanılan yüzey oluşturma tekniklerinden olduğu farklı araştırmalarda da belirlenmiştir (Barışta, 1997: 86-87- Koç ve Koca 2016:249). Bu işleme türü Konya çarşısında "yatırma" adıyla bilinmektedir. Konya giyimine yönelik yapılan araştırmalarda da bu ad ile anılmaktadır(Kılınç,2008:25).

İncelen yeleklerin 4 örneğinde de süs amaçlı örgü düğme kullanılmıştır. Örgü düğmeler genellikle yoğun işlemelerin ve kaytan tutturmanın kullanıldığı Osmanlı saray ve halk giysilerinde sıklıkla görüldüğünü bildiren birçok kaynak bulunmaktadır (Koç ve Koca,2016:254).

İncelenen 5 yelek örneğinde de kullanılan işlemelerin son derece kaliteli ve ustaca yapılmış olduğu görülmüştür. Osmanlı Devleti döneminde XIX ve XX. yüzyılın, ilk çeyreğinde giysi üretimi ve işlemeler ev, çarı ve saray olmak üzere üç merkezde çok yaygın bir şekilde yapılıyordu. İstanbul'daki saray atölyeleri bu alanda odak noktasını oluşturmaktaydı. Kaliteli malzeme, usta işçilik ve çeşitli üsluplarla süslenmiş işlemelerle bezenmiş değişik tasarımlarla oluşturulmuş giysi kalıpları burada ortaya konuyordu. Tören giysileri, festival giysileri, askerî giysiler ve gelin-damat giysileri vb. gibi sıralanabilecek işlemeli giysiler bu atölyelerde çalışan terzi ve işlemecilerin birlikteliği ile üretiliyordu (Koç,2009:244).

Bu yelek örnekleri müze envanterinde kadın veya erkek giysisi olarak belirtilmediği gibi yöre bilgisi de mevcut değildir. Müze kayıtlarına göre yeleklerin yapılmış olduğu dönemler(20 yy) göz önüne alındığında literatür bilgilerinden yola çıkılarak (Kelleci,1997:203) yeleklerin hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanıldığı görülmektedir(Osman hamdi:1873). Süsleme olarak bakıldığında da yine o dönemlerde maddi durumu iyi olanların sim sırmalı, yoğun işlemeli yelekleri her iki cinsinde kullanıldığı belirlenmiştir(Şekil:5-6).





Şekil:5(Osman Hamdi Bey: 1873)
Şekil:6(Osman Hamdi Bey:1873)

BULGULAR

Tablo:2 Ulaşılan Cepken Örnekleri

Ön	Arka	Beden-Yaka	Teknik Çizimi Kol-Kuş Parçası



Tablo 2 de yer alan örnekler doğrultusunda aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

1 nolu Cepken Örneğinin Kesim Özelliği: düz kesimli, ön kapamasız, yanı düz peşli, İnce dik yakalı, omuzları dikişsiz, düz kol kesimli, kol altı kuşlu (kare kuş), ve geniş kol ağızlı kesim özellikleri bulunmaktadır. Kuşlu kollarda kol altına yerleştirilen kuş parçalarının şekli nasıl olursa olsun, kullanılmalarındaki temel amaç, kolun rahat hareket edebilmesi, yani kişinin hareketlerini kısıtlamamasıdır. Kullanılan kuş parçaları, cepkenlere hem fonksiyonellik hem de estetik görünüm kazandırılmıştır(Vural ve Diğerleri, 2006).
Boyutları: Boyu belde, kol boyu bilek hizasında ve yaklaşık iki bilek genişliğindedir. Kullanılan kuş parçalarının ölçüleri farklılık göstermektedir.
Kumaş Özellikleri: Bordo kadife, astarda ise düz pamuklu kumaş kullanılmıştır
Desen: sarı metal iplik ile helozonik kıvrımlar kullanılarak oluşturulan dal, yaprak ve daire şeklindeki desen, yakada dahil olmak üzere, giysinin dış çevresine parelel olacak şekilde bordürle çevrelenmiştir. Giysinin ön parçalarında, bitkisel formda **kandil motifi** işlenmiştir. Süslemeler süzeni ve iğne ardı teknikleri kullanılarak yapılmıştır.

2 nolu Cepken Örneğinin Kesim Özelliği: düz kesimli, ön kapamasız, İnce dik yakalı, omuzları dikişsiz, düz kol kesimli, kol altı kuşlu (kare kuş), ve geniş kol ağızlı kesim özellikleri bulunmaktadır

Boyutları: Boyu belde, kol boyu bilek hizasında ve yaklaşık iki bilek genişliğindedir. Kullanılan kuş parçalarının ölçüleri farklılık göstermektedir. Kumaş Özellikleri: Bordo kadife, astarda ise düz pamuklu kumaş kullanılmıştır. Desen: Cepkenin arka ortası ve ön parçaları, helozonik kıvrımlı şekillerle bitkisel ve geometrik formlar kullanılarak, sarı ve gümüş rengi metal iplik kullanılarak işlenmiştir. Giysinin yakası, ön –ve arka parçaları **suyolu** deseni kullanılarak çevrelenmiştir. Süslemelerde kordon tutturma tekniği kullanılmıştır. Su yolu deseni 'yeniden doğuşun, bedensel ve ruhsal yenilenmenin, yaşamın sürekliliğinin, bereket, soyluluk, bilgelik, saflık ve erdemin sembolüdür(Erbek:2006).

3. nolu Cepken Örneğinin Kesim Özelliği: düz kesimli, ön kapamasız, hakim yakalı, omuzları dikişli, düz kol kesimli, kol altı kuşlu (kare kuş), ve geniş kol ağızlı kesim özellikleri bulunmaktadır

Boyutları: Boyu belde, kol boyu bilek hizasında. Kullanılan kuş parçalarının ölçüleri farklılık göstermektedir.

Kumaş Özellikleri: Mavi çuha, astarda ise düz pamuklu kumaş kullanılmıştır

Desen: helozonik kıvrımlı formlarla bitkisel ve geometrik formlar, bordür şeklinde yaka, ön, arka ve kol etrafını çevrelemiştir. Ayrıca ön, arka ve omuz bölgelerinde de benzer şekillerden oluşan desenler kullanılmıştır. Süslemede Maraş işi tekniği uygulanmıştır.

Halk arasında Maraş işi veya mıhlama adıyla bilinen dival işi tekniği, Türk işlemelerinde her yüzyılda kullanılagelmiş, ancak 19. yüzyıldan sonra daha çok yaygınlaşmıştır (Barışta,1997:54-Koç ve Koca,2016:244).

4 nolu Cepken Örneğinin Kesim Özelliği: düz kesimli, ön kapamasız, İnce dik yakalı, omuzları dikişsiz, düz kol kesimli, kol altı kuşlu (kare kuş), ve geniş kol ağızlı kesim özellikleri bulunmaktadır.

Boyutları: Boyu belde, kol boyu bilek hizasından biraz daha kısa ve yaklaşık iki bilek genişliğindedir. Kullanılan kuş parçalarının ölçüleri farklılık göstermektedir.

Kumaş Özellikleri: Çingene pembesi telli sevai, astarda ise düz pamuklu kumaş kullanılmıştır

Desen: Cepkenin ön, arka ve kol uçları gümüş renkli sim iplikten hazırlanmış harç ile bordür şeklinde giysinin dış hattına paralel olarak çevrelenmiştir.

5 nolu Cepken Örneğinin Kesim Özelliği: düz kesimli, ön kapamasız, V yakalı, omuzları dikişsiz, düz kol kesimli, kol altı kuşlu (kare kuş), ve geniş kol ağızlı kesim özellikleri bulunmaktadır. Kol ucunda V şeklinde yırtmaç yapılmıştır

Boyutları: Boyu belden aşağıda, kol boyu bilek hizasından biraz uzun ve yaklaşık iki bilek genişliğindedir. Kullanılan kuş parçalarının ölçüleri farklılık göstermektedir.

Kumaş Özellikleri: desenli ipek kumaş, astarda ise düz pamuklu kumaş kullanılmıştır

Desen: cepkenin etek uçları hariç tüm dış çevresi hazır harç ile çevrilmiş, ayrıca siyah renkli iplikten hazırlanmış ayrı bir harç ön, yaka çevresi ve kol uçlarına ilk harcın hemen yanına yerleştirilmiştir. Cepkenin etek uçlarına ise siyak iplikten küçük ponpona benzeyen şekiller geçirilmiştir.

Cepkenlerde kullanılan kumaş ve süsleme şekillerinden yola çıkılarak bu cepkenlerin özel günlerde kadınlar tarafından giyildiği söylenebilir. Konya giyimine ait başka çalışmalarda bu bunu desteklemektedir. 'İşlikli-şalvar ve Cepkenli-Şalvarlar Konya geleneksel kadın giyiminde günlük giysi olarak yoğun bir şekilde kullanılmış, nişan ve düğün gibi özel günlere giderken Şalvarın üzerine CIBBA_SARKA_lefkayıt gibi adları olan darca dikilmiş önü yırtmaçlı kısa etekli ve uzun kollu cepkenler giyilir bunlar kadife -çuha -sevai gibi kumaşlardan dikilir ve ön yüzeyleri kol ağızları ve omuzları kaytanlar veya sırmalarla süslenir' (Önder,1960:2179).

SONUÇ

Konya Etnoğrafya Müzesinde Bulunan Cepken ile Yelek örneklerinin biçim ve yüzey özellikleri açısından belgelenmesini amaçlayan bu çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Yelek Biçim ve Yüzey Özellikleri

Kesim Özellikleri: Dik yaka görünümünde boyuna binen yaka özelliklerine sahip, ön yaka ortasından itibaren genişleyen U görünümlü yaka formu kullanılmıştır. Yaka açıklığı ve şeklinin içine giyilen giysinin özelliklerini gösterecek nitelikte olduğu belirlenmiştir. Kol oyuntuları geniş bir forma sahip, omuzlar dikişli ve daraltılmış şekildedir. Kapamalarının uc uca yapıldığı görülmüştür.

Boyutları: Genel olarak beden ve bel genişliklerinin benzer ölçülerde olduğu, omuz ölçüsünün 6,5-8,5 cm arasında değiştiği belirlenmiştir. Yan uzunluk ölçülerinin 9-14 cm arasında belin üstünde kaldığı görülmüştür.

Kumaş Özellikleri İncelenen örneklerde siyah ve kırmızı kadife ile siyah pamuklu kumaş kullanılmıştır. İçte pamuklu astar kullanılmıştır.

Desen: yeleklerin yüzey özellikleri desen açısından incelendiğinde, helezonik kıvrımlı şekiller ile bitkisel ve geometrik formlar kullanılarak oluşturulduğu belirlenmiştir. Çoğunlukla kesim şekline göre oluşturulmuş pano desen kompozisyonlar kullanılmıştır. Bir örnekte bir birim desenin tekrarlandığı tüm yüzeye yayılan kompozisyon görülmektedir. Yeleklerin yüzey kompozisyonlarında genel olarak dış kenarlara paralel kalın bordürler yer almaktadır. Yeleklerin pano yüzey kompozisyonlu 4 ünde ön yaka formuna sık yerleştirilmiş örgü düğmeler bulunmaktadır.

Teknikler: Yelek örneklerinde kullanılan teknik, kordon tutturma tekniğidir.

Konya Koyunoğlu Müzesinde bulunan yeleklerin incelendiği araştırmada da (Kelleci:1997) yeleklerin kesim boyut ve yüzey özelliklerinin incelenen yelekler ile farklılıklar gösterdiği ve bu araştırma da incelenen yeleklerin envanter kayıtlarında yöre bilgisi yer almadığı için bu farklılıkların sebepleri cepkenlerde olduğu gibi açıklanamamaktadır. Bütün yöresel giysiler için değerlendirme araştırmalarının yapılması önerilmektedir. Müzelerde bulunan ürünlerin sadece yöreye ait olamayacağı, başka yörelerden gelmiş olma ihtimali de düşünülmektedir.

İncelenen yelekler, literatürdeki yelek çeşitleri ile karşılaştırıldığında, Camedan olduğu kabul edilebilir.

Cepken Biçim ve Yüzey Özellikleri

Kesim Özellikleri: İnce dik yakalı, düz kol kesimli, omuzları dikişsiz, kol altı kuşlu (uçurtma kuş), ön kapamasız ve geniş kol ağızlı kesim özellikleri bulunmaktadır. Cepkenlerden biri göbek altı boyunda olup kalça kavisi bulunmaktadır. Diğerlerinin beden kesimi de düzdür.

Boyutları: Çoğunlukla boyları belde, kol boyu bilek hizasında ve yaklaşık iki bilek genişliğindedir. Kullanılan kuş parçalarının ölçüleri farklılık göstermektedir.
Kumaş Özellikleri: Bordo kadife, lacivert pazen, mavi çuha ve ipek karışımlı jakarlı kumaşlar kullanılmıştır.
Desen: Helezonik kıvrımlı şekiller ile bitkisel ve geometrik formlar yanında, kenarlarda bordür görüntüsü oluşturan çizgisel hatlar yer almaktadır.
Teknikler: Kordon tutturma (yatırma), iğne ardı, Maraş işi ve hazır harç kullanılmıştır.

İncelenen cepkenlerin Kadınlara ait özel gün giysileri olmasının yanında, özellikleri açısından farklılıklar gösterdiğinden dolayı herhangi bir kategori oluşturulamamıştır. Bu konuda bir değerlendirmenin yapılabilmesi için daha fazla örneğin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Burada sadece Kadınlara ait oldukları ve özel günlerde giyildiği söylene

KAYNAKÇA

Abanoz Gülden(1995)'Konya Etnoğrafya Müzesinde Bulunan Kadın Cepkenleri', Yayınlanmamış Lisans Tezi.
Anonim(1973), **Yılında Konya İl Yıllığı**, s:324
Aytaç Ahmet (2003),'Konya Yöresi halılarında Kandil motifi (Yanışı)'İpek Yolu Dergisi, Konya Kitabı Özel sayısı VI, Aralık, s.520-528
Barışta, H. Örcün. (1997).*Türk İşlemelerinden Teknikler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayınları. No: 2.
Erbek Mine(2006), Anadolu Motifleri Bizim Picasso'lar, Dösim Yayınları.
Kelleci Figen(1997),'Konya Merkez Müzelerinde Bulunan Yeleklerden Örnekler', Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya
Koç Adem (2009), 'Kütahya Merkezinde Giyim Kuşam Kültüründeki Değişimlerin Çözümlenmesi', Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, TheJournal of International SocialResearch Volume 2 / 9 Fall.
Koç Fatma, Koca Emine(2016)'Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım', **İdil Dergisi, Cilt: 5, Sayı :19, Volume :5, Issue :19**
Koç Fatma, Koca Emine ve Kırkıncıoğlu Zeynep(2015), 'Tire de Kullanılan Yöresel Kısa Kadın Üstlüklerinin Biçimsel Özelliklerinin İncelenmesi', Tire Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 12-13 Mart.
Kılıç Nurgül(2008),**Geleneksel Konya Giysileri**, Selçuklu Belediyesi Kültür Yayınlar, No:31,Konya
Koçu, Reşat Ekrem, (1969). Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Ankara
Osman Hamdi Bey(1873),**Lescostumespopulaires de la Turquie en 1873.**
Önder Mehmet(1960)'Konyada Kadın Giyimleri' Türk Folklor Araştırmaları, Sayı:131, Haziran: 2179-2180
Vural Tuba, Koç Fatma, Koca, Emine, Pamuk Beyhan (2006),' Geleneksel Kadın Giysilerinde Kol Formu Özelliklerinin Giysi Konforu Açısından İncelenmesi' 12. Ulusal Ergonomi Kongresi, At Ankara

BOLU İLİ MENGEN YÖRESİ NAKIŞLI POĞLAR

EMBROIDERED HEAD SCARFS (POG) OF BOLU PROVINCE MENGEN REGION

Emine KOÇAK*

ABSTRACT

As the liveliest and solid documents of cultural identity, handicrafts have a significant place on carrying a nation's past to the future. Handicrafts, arise out of the combination of personal skills and susceptibility, reflect the most characteristics features of Turkish culture.

Traditional Turkish handicrafts have a large spectrum in terms of variety. Embroidery, which is applied populously because of dowry tradition, is one of them. Embroideries applied for ceremonies or daily used belongings nearly in every part of Anatolia, are also commonly used in Mengen. In this sense, embroidered head scarfs mostly called as "pog", which means bag, head scarf and large handkerchiefs used by villagers to wrap their foods, can be identified in the region. The subject of the study, "Embroidered Pogs", are made by handwork techniques on hand woven with single or double parts called as "single or double snaps" which are indigenous and produced in very small quantities. Pogs which are utilized as head scarfs from of old in the region are mostly a clothing material of old women while they are on demand of young women during village weddings nowadays.

Turkish embroidery looms large in transferring our traditions and customs and lifestyles to the next generations. From this point of view, with their woven, differences in their embroideries and symbolic motifs, embroidered pogs of Mengen are considered significant.

Keywords: Bolu Mengen, embroidery, head scarfs, Pog scarfs.

GİRİŞ

Başlangıçta tabiat koşullarına bağlı olarak örtünme, giyinme ve süslenme gibi ihtiyaçların karşılanması düşünceleri ile ilk örneklerini veren el sanatları geçmişten günümüze, gelişerek ve değişerek zengin örnekler vermiştir. Maddi kültür varlıklarımız içerisinde yer alan el sanatları Türk folklorunu karakterize edebilmesi, geçmişinin çok eskilere dayanması, çeşitliliği ve sanat eseri niteliği taşıması açısından dünya el sanatları içerisinde de seçkin bir yere sahiptir.

Türk işleme sanatının, plastik sanatlar arasında önemli bir yeri ve yüzyılları aşan bir geçmişi vardır. Köklü bir geçmişin uzantısı olan Anadolu ve çevresi Türk işlemeciliği coğrafi, sosyal ve ekonomik şartlara bağlı olarak değişiklikler göstermektedir (Barışta, 1995:3).

Bölgeden bölgeye farklılıklar gösteren el sanatları ürünleri açısından zengin çeşitlere sahip bir yöremiz de Bolu'nun Mengen ilçesidir. Bu yöreye özgü el sanatı ürünlerinin araştırılması ile yüzyıllardan beri süre gelen kültürümüzün halkın içinde hâlâ yaşatıldığını gösterme çabası ile evlerde tespit edilen işlemelerin tüm

* Yrd. Doç., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Çankırı.

özellikleriyle belgelenmesi ve tanıtılması gerekliliğine inanarak hazırlanan bu çalışma, geleneksel değerlerin literatüre kazandırılmasını amaçlamaktadır. Bulunduğu yüzyılın özelliklerini ortaya koyan ve kültürümüz hakkında bize farklı bilgi kapılarını aralayan, eser niteliğindeki işlemelerin gün yüzüne çıkartılması önemli görülmektedir.

Anadolu halkının yaratıcı, sanatkâr ruhlu, zevkli ve özellikli bu işlemeleri, onların hayat tarzlarında ve kullandıkları eşyalarda kendini göstermektedir. Bolu ili Mengen ilçesi poğ işlemelerinin; kullanış biçimleri, malzeme, teknik ve motifleri yapılan bu çalışma ile literatüre kazandırılmıştır*.

MENGEN YÖRESİ NAKIŞLI POĞLAR

Anadolu'nun hemen her bölgesinde törenlik veya günlük eşyalar üzerine uygulanan nakışlı ürünlere Mengen'de de yaygın olarak rastlanmaktadır.

Yörede tespit edilen işlemeli ürünler çoğunlukla *"poğ"* adı verilen; bohça, başörtüsü ve köylülerin içlerine azıklarını koydukları büyük mendil anlamlarına gelen (Derleme Sözlüğü, 1993) işlemeli başörtüleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Poğlar, gelin kıyafetlerinde ve özel günlerde kullanılmaktadır.

Günümüzde poğlar, çok az miktarda üretilen yöreye özgü *"tek şak veya iki şak"* ve *"tek kanat veya iki kanat"* denilen 50cm.x100cm ölçülerindeki iki dokuma parçasının birleştirilmesiyle, kare formlu örtü şekline dönüştürülmektedir. Dokuma ipliği ile yapılan iki şakın birleştirilme işlemi; bir parçadan diğer parçaya verev yönde üçlü atmalar yapılarak ve dönüşte, bezayağı örgüsüne benzeyen bir alt bir üst şeklinde üç ipliğin arasından iğne yardımı ile ipliğin geçirilmesi suretiyle yapılmaktadır. (Fotoğraf 1). Fotoğraf 2-3'te görülen yöreye has bir özellik olan bu işleme tekniğine *"orta nakışı"* adı verilmektedir (Mengen El Sanatları, 2013:136).

Daha çok pamuk ipliği ile yapıldığı bilinen poğ işlemelerinde son zamanlarda orlon ipliği (sentetik iplik) kullanıldığı gözlenmektedir. Zamanında bu ipliklerin İstanbul'dan getirilen ve *"alaca"* adı verilen kumaşlardan sökülerek temin edildiği belirtilmektedir. Yapılan incelemede poğların zemininde çoğunlukla beyaz rengin kullanıldığı anlaşılmakladır.



Fotoğraf 1- Poğ başörtüsünde iki parça dokumayı birleştirme tekniği (orta nakışı).

* Gazi Üniversitesi 42/2011-01 kodlu Bilimsel Araştırma Projesi alan çalışması verilerinden hazırlanmıştır.




Fotoğraf 2 Orta nakışı detay 1 Fotoğraf 3 Orta nakışı detay 2

Poğ örnekleri işleme tekniklerinden dokumanın iplikleri sayılarak yapılan ve tersi ile yüzü aynı olan hesap işi iğne tekniği ile yapılmaktadır (Köklü, 2002: 81).

Poğların işlemelerinde siyah renk, motiflerin çerçevesini oluşturması bakımından önemlidir. *"Dışının karasını çekmek"* diye tabir edilen desen hatlarının belirlenmesi işleminden (Fotoğraf 4) sonra *"çeşit atmak"* diye adlandırılan motiflerin iç hatlarının dolguları yapılarak, renklendirilmektedir (Fotoğraf 5). İncelemeye alınan örneklerin birçoğunda siyah rengin yanı sıra lacivert, bordo, koyu yeşil, turuncu, sarı, pembe, açık yeşil ve mavinin, uyumlu bir biçimde motiflere dağıldığı gözlenmektedir (Mengen El Sanatları, 2013:168-169).




Fotoğraf 4. Dışının karasını çekmek (desenin dış kontürlerinin belirlenmesi).

Fotoğraf 5. Desenin renkli bölümlerinin yapılması işlemi (çeşit atmak).

Yörede yapılan araştırmada poğların tamamında sembolik motiflerin seçildiği görülmektedir. Poğlarda gözlenen işlemeler genel olarak örtünün dört kenarında veya üç kenarında bordür şeklindedir. Çok yaygın görülen kompozisyonlarda işlemeciler, ya aynı motifi ya da ana ve yardımcı motifleri tekrarlayarak yüzeyi bezemiştir. Köşelerde birer motif bulunan örnekler ise yörede *"uç nakışı"* olarak isimlendirilmektedir (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Uç nakışı.

Farklı motiflerin uygulandığı bu başörtülerinin kadınların medeni durumlarına göre bağlama şekilleri bulunmaktadır. Genç kızlar nakışlı poğ örtülerini çene altından çevirip baş üzerinde, tepede bir düğüm yapar (Fotoğraf 7-8). Nişanlı kızlar bu örtüleri boynuna dolayarak, ense arkasında düğüm yapar (Fotoğraf 9). Gelin olurken poğ örtüleri yanaklardan dökülür ve serbest bırakılır. İki - üç yıllık evli bayanlar ise "çelme çelme" adı verdikleri poğ örtülerini iki yanak kenarına tutturarak kullanırlar (Fotoğraf 10). Her genç kızın çeyizinde mutlaka işlemeli poğlar bulunmaktadır

Kenar süslemelerde de beyaz rengin tercih edildiği, bazı örneklerde ise işlemede kullanılan renklerden de yararlanıldığı dikkati çekmektedir. Kenar süslemelerinin genellikle pamuk ipliğinden küçük ponponlar elde edilerek uygulandığı, bir kısmında ise firkete oyası şeklinde, pul ve boncuk gibi malzemelerin kullanıldığı görülmektedir.

Yöredeki poğ motifleri; meşe yaprağı, eğrelti nakışı, döngel nakışı (Fotoğraf 11), zengin nakışı (Fotoğraf 12), inek sidiği (öküz sidiği), sıçan dişi, kuş ayağı(Fotoğraf 13), kurtçuk, kiraz nakışı, kar topu, eşek nalı (at nalı), diken gülü (Fotoğraf 14) gibi yöresel isimler almaktadır.



Fotoğraf 7. Poğ bağlama 1.



Fotoğraf 8. Poğ bağlama 2.



Fotoğraf 9. Poğ bağlama 3.



Fotoğraf 10. Poğ bağlama 4.

Yörede eskiden beri işlenip başörtüsü olarak kullanılan poğlar günümüzde, köyden kente göç ve giyim kuşam türlerinin değişmesi sebebi ile nadiren yaşlı kadınların, köy düğünlerinde de genç kadınların rağbet ettikleri bir giyim parçası durumundadır.



Fotoğraf 11. Döngel nakışı motifi.



Fotoğraf 12. Zengin nakışı motifi.



Fotoğraf 13. Kuş ayağı motifi



Fotoğraf 14. Diken gülü motifi.



Fotoğraf 15. Mantı nakışı motifi.

SONUÇ

Bolu Mengen ilçesinde işlemelerin zenginliği ile kadınlar görkemli bir şekilde süslenmişlerdir. Günlük ve özel günlerde giyilen, özgün değeri olan geleneksel poğlar ve bohçalar sandıklarda muhafaza edilmektedir. Yöre halkında

bulunan ve günümüze ulaşan poğlar renklerin, motiflerin, el becerisinin ve kültür zenginliğinin örneklerini sergilemektedir.

Bilindiği gihi el sanatları bir milletin sanat, kültür, gelenek ve göreneklerinin bir yansımasıdır. Anadolu ve dolayısıyla Bolu Mengen ilçesinin kültürel birikiminin yoğunluğu göz önünde tutulursa kültürel mirasına sahip çıkacak bilinçli, girişken, yaratıcı insanlarla yöresel poğların kaybolması önlenebilir ve gelecek nesillere aktarılması sağlanabilir. Kültürel değerlerimizin hızla yok olmaya devam ettiği bu yüzyılda, her konuda olduğu gibi bizi biz yapan değerlerimizden biri olan geleneksel kültürümüzün devam ettirilmesi gerekmektedir. Anadolu halkının zenginliği olan bu değerler her zaman yaşatılmalıdır.

İncelenen bu eserlerin gelecek nesillere aktarımının yapılabilmesi bilimsel çalışmalar yoluyla ve kitle iletişim araçlarının kullanımı ile sağlanmalıdır. İnceleme imkanı bulunan sandıklardaki poğların tanıtımı ve envantere geçirilmeleri ile bu eserlerin reprodüksiyon çalışmalarının yapılabilmelerine de olanak sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Barışta, H.Ö. (1995), “Dolmabahçe Sarayı’nda Türk İşleme Sanatından Örnekler”, T.B.M.M.Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No:15, 78-91, T.B.M.M. Basımevi, Ankara,

Derleme Sözlüğü IX (L-R), (1993). A.K.D.T.Y.K. Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara.

Gazi Üniversitesi 42/2011-01 kodlu Bilimsel Araştırma Projesi (2013), Ankara.

KÖKLÜ, H. (2002). El İşlemeleri. Ya-Pa Yayın Pazarlama San. ve Tic. A.Ş. İstanbul.

Mengen El Sanatları (2013), Akpınarlı H. Feriha Güler, M.,Soysaldı, A., Ülger, N., Balkanal, Z., Kurt, G., Ketencioğlu, Koçak E., Fırat Ofset, Ankara.

KAYNAK KİŞİ LİSTESİ

1.Nebahat Şansal- Belediye Encümen Üyesi,
2.Seher Bozkan- Teberikler köyü,
3.Rafet Yılmaz- Pazarköy,
4.Cemile Çetin- Gökçesu Beldesi

BEYPAZARI TÜRK HAMAM MÜZESİNDE SERGİLENEN NALINLARIN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF THE NALIN EXHIBITED AT BEYPAZARI TURKISH BATH MUSEUM

Hatice SOMÇAĞ*

ABSTRACT

Museums are the foundations that reflect the science, art, technology and life styles of the public and carrying them to the future. Science and art works are protected, exhibited and introduced by being documented at these foundations. One of the museums that reflects the public culture is the Turkish Bath Museum located at Beypazarı District of Ankara City. It has been gained by the district at the year 2012 by the restoration of Rustem Paşa Turkish Bath constructed at 16th Century in the scope of a project. At the museum that has the privilege of being the first Turkish bath museum of Turkey, too many goods that are used at the Turkish baths at the past and product of handcraft and Turkish bath clothes.

One of these products is the nalın that is irrevocable shoe of Turkish baths. Nalıns that have been worn by the Turkish bath mothers and the clients have been worn with definite rules and traditions. Together with the changing life conditions, nalıns that have left its place to the slippers and clogs, are the monetary and mental values of our background. These shoes that have an important place at the life style and culture of public, at the same time giving us idea about tools and handcrafts used at their production, economic and social conditions of their owners, understand of favor and fashion of their period and the crafters and the region in which they have been worn and they are in feature of an historical record. Nalıns each of which requires hand mastery and a deliberate artistic work, today are being able to be seen at the museums and personal archives.

At this study, four couples of nalın that are exhibited at Turkish Bath Museum are; being examined as materials used at their production, their form, color, production and embroidery techniques. Together with the research and handle of Nalın that are irrevocable shoes of Beypazarı Turkish bath culture, we think that we will be able to increase the awareness and mental sensitivity at the next generations.

Key words: Beypazarı, Turkish Bath, Turkish Bath Museum, Nalın,

GİRİŞ

Müzeler, geçmişe ait eserlerin saklanıp, korunduğu ve sergilendiği yerler olmanın dışında, toplumun belleğini oluşturan, bilgi ve deneyimleri artıran, beğenileri, yaratıcılığı ve ufku geliştiren kurumlardır. İnsanların sanat ve kültür alanında bilinçlenmeleri ve sanat eserlerine duydukları ilgilerinin artması sonucunda biriktirme ve koruma amacıyla 15. Yüzyılda ortaya çıkmaya başladığı bilinmektedir. Müzelerin ve müzeciliğin gelişmişlik seviyesi çağdaşlığın bir göstergesi, ölçüsü olarak kabul edilmektedir.

* Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Beypazarı Meslek Yüksekokulu Beypazarı/Ankara.

Müzeler teşhir ve tanzimi yapılan eserler bakımından, kültür, sanat, bilim ve tekniğe ait eserlerin sunulduğu mekânlar olabileceği gibi, doğa, tarih, etnografya, arkeoloji gibi tek bir konuyu içeren eserlerin sergilendiği mekânlar da olabilir. Genel olarak müzeleri; arkeoloji, etnografya, tarih, bilim-teknik, askeri, güzel sanatlar ve açık hava müzeleri gibi türlere ayırmak mümkündür (Altunbaş ve Özdemir, 2012:5).

Ülkemizde Kültür ve Turizm Bakanlığı, çeşitli kurum ve vakıflara bağlı birçok müze bulunmaktadır. Bu müzelerden birisi de Ankara ili Beypazarı ilçesinde içerisinde etnografik eserler bulunan Türk Hamam Müzesidir. Müze ve müzede bulunan nalın konusuna girmeden önce müzelerin kurulmasından çok daha eskiye dayanan hamamların toplumumuzdaki yerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

İnsanların temizlenme gereksinimlerini karşılayan hamamların varlığı antik çağa uzanmaktadır. Selçuklulardan itibaren beylikler ve Osmanlı dönemlerini kapsayan tarihsel süreçte dini ve ticari yapılarla şehir hayatının çekirdeğini oluşturmuşlardır (Bilgi, 2003: 12).

Halkın kullanımına açık hamamlar yaşam biçimi haline gelmiş, sadece yıkanma, temizlenme yeri değil aynı zamanda özellikle de kadınlar için güzelleşme, vücut bakımı ve görüşmelerin yapıldığı, oğullar için gelin adaylarının bakılıp beğenildiği, zengin sosyalleşme ortamı sunan mekânlar olmuştur.

Su ve hava ısısını korumak için kubbeli, merkezi planlı mimari yapısıyla inşa edilen hamamlar mimari özellikleri yanında hamamcı, natır, külhanbeyi, tellak, tellak yamağı hamam anası vb. terim ve birçok deyim ile Türk diline girmiştir. Hamam kültürü sanata da yansımış, divan edebiyatında hamamları anlatan şiirler, mesnevi ve kasideler yazılmış, minyatürler ve batılı ressamlar tarafından hamam gravürleri çizilmiştir.

Hamamlardan bazıları yıkanma ve temizlenme amacı ile kullanılmayarak atıl kalmış, bazıları müze haline getirilmiştir.

Bu müzelerden birisi de bildiriye konu olan Ankara ili Beypazarı ilçesinde geçmişte halka açık hamam olan yapıdır. Bu çalışmada; Türkiye'de ilk hamam müzesi olma ayrıcalığına sahip müzenin bazı bölümlerinde sergilenen geçmişin önemli taşlık, avlu, bahçe ve hamam ayakkabısı olan dört çift nalın; müzeye geliş biçimi, dönemi, üretim yeri, yapımında kullanılan malzemeler, yapım, motif ve süsleme tekniği yönünden incelenmektedir. Dönem özellikleri ve müzeye gelişi yönünden Yaşayan Müze kültür uzmanı Merve Geçgil'e, gümüş nalınlarda kullanılan teknikler ile ilgili kuyum sanatçısı ve akademisyen Gülhan Güldür ile Aliye Kurnaz'a danışılmıştır.

1. Beypazarı Türk Hamam Müzesi

Külhan, soğukluk (soyunmalık), ılıklık, sıcaklık, tıraşlık kısımları ve Şirvan olarak isimlendirilen üst kattan oluşan hamam 16. Yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın veziri ve damadı olan Rüstem Paşa tarafından yaptırılmıştır. 2000 yılı başlarına kadar temizlenme amaçlı kullanılan yapı 2012 yılında Beypazarı'nda bulunan Yaşayan Müze ve Kalkınma Ajansının desteği ile Dr. Sema Demir öncülüğünde "Sürdürülebilir Bir Turizm İçin Uygulamalı Hamam Müzesi" projesi kapsamında mimari yapısına bağlı kalınarak restore edilerek müzeye dönüştürülmüştür.

Su ve temizlik kültürünü koruma, yaşatma, belgeleme ve geleceğe aktarma amacı ile kurulan müzede Türk hamam geleneğine ait; ibrik, kildan, tarak, sabun,

kirdenlik, hamam tası, peştamal, Beypazarı'na özgü yerel giysi ve nalın vb. eserler satın alma ve bağış yoluyla müzeye kazandırılmıştır. Bakım ve onarımları yapıldıktan sonra soğukluk, ılıklık, sıcaklık, tıraşlık ve şirvanda cam vitrinlere yerleştirilmiştir

Soğukluk, duvarları sedirlerle döşenmiş, ortada şadırvan bulunan genişçe bir alan olup peştamal altına gümüş nalınların giyildiği kısımdır. Burada gülabdan, sürmedan, buhurdan, hamam bohçaları, takunya ve diğer eserler ile çalışmaya konu olan gümüş nalınlardan iki çifti cam vitrinlerde sergilenmekte, ılıklıkta havlu takımlar ile bir çift sedef kakmalı, sıcaklıkta ise bir çift gümüş nalın sergilenmektedir.

Beypazarı hamam geleneklerine göre soğuklukta giyilen gümüş nalınlar ılıklıkta yerini sedef kakmalı nalınlara bırakmaktadır. Bu değişim evlenecek kızlara uygulanmamakta, gelinler kına hamamında gümüş nalınları ayağında iken yıkanmaktadır. Fotoğraf 1'de soğukluk, sıcaklık, şirvan ve tıraşlıktan birer köşe görülmektedir.



Fotoğraf:1-a Soğukluk



Fotoğraf:1-b Sıcaklık



Fotoğraf:1-c Şirvan



Fotoğraf:1-d Tıraşlık

2. Nalın

Arapça kökenli bir sözcük olan (naleyn) nalın; Koçu (1996) tarafından "*Odundan yontularak yapılmış ve ayağı tutması için köseleden tasması bulunan zemini taş döşeli, ıslak sulu yerlerde, ayakyolunda ve hamamda giyilen ayakkabı*" olarak (Koçu, 1996: 179) tanımlanmıştır. Nalınların yüksekliği 6-15 cm arasında olup, ıslak zeminde kaymamak, vücut ağırlığını zemine büyük basınçla aktarabilmek için topuk alanı küçük tutulmuştur (Çakmut, 2006: 55).

Hamamda kızgın zeminin ayakları yakmasını ve kayıp düşmeyi önlemek için giyilen nalın; hamamcı, tellak, natır ve müşteriler tarafından farklı yükseklikte kullanılmış, hamam analarında yükseklik 30 cm civarında olmuştur. Zengin ve sosyal statüsü yüksek kadınlar, yeni gelinler ile loğusa kadınlar, bekâr ve nişanlı kızlara göre bol süslemeli, ince işçiliğe sahip nalınlar giymişlerdir (Somçağ, 2015: 676). Nalına, Osmanlı'da her kesimden kadın sahiptir. Varlıklı hanımların nalınları

ahşap üzerine genellikle sedef, fildişi kakmalı ve gümüş kaplama olurdu (Bilgi, 2003: 12).

"*1640 tarihli es' ar defterinde nalınların üretildiği ağaç çeşitleri arasında ceviz, dişbudak, şimşir adlarına ve süsleme unsurları olarak ta sedef ve gümüş ibarelerine rastlanmaktadır*" (Görünür, 2014: 32). Nalın yapımında, Görünür' ün bahsettiği ağaçlardan başka abanoz, meşe, dut, gürgen, ceviz, sandal gibi diğer sert dokulu ağaçlar ile su ve aşınma dayanımı az olmakla birlikte çam ağacı da kullanılmıştır. Dikdörtgen prizma biçiminde kesilen keresteler her iki tek ayakkabının da aynı dokuya sahip olması için tekrar ortalarından kesilerek ayrıldıktan sonra nalıncı keseri ile istenilen biçimde yontularak biçimlendirilmiştir. Pürüzlerin giderilmesi için yapılan zımpara işleminden sonra süsleme ve vernik yapılarak dayanıklılığı ve estetik görünmesi sağlanmaktadır.

3. Beypazarı Türk Hamam Müzesinde Sergilenen Nalın Örnekleri

Nalınlardan bir çifti sedef kakma ile süslenirken bir çifti kabartma (repousse), diğer iki çift gümüş nalın taban ve ökçeleri kabartma, tasmaları ise telkâri tekniği ile süslenmiştir. Gümüş plakalar kabartılarak desen verildikten kaplanarak gümüş çiviler ile ağaca sabitlenmiştir.

Örnek 1
Dönemi : 20. Yüzyıl başları
Müzeye Geliş Biçimi : Bağış
Cinsi Malzeme : Ahşap, gümüş, kösele, çivi
Yükseklik : 7 cm.
Süsleme Tekniği : Kabartma
Tanımlama : Ankara'da üretilen ve sıcaklık bölümünde vitrinde sergilenen nalın, kabartma tekniği ile desen verilmiş plaka gümüş ile kaplanmıştır. Tabanın arkası yuvarlak, burun kısmı küt (düz) biçimlendirilmiştir. Tasma buruna doğru sivrilmiş ve belirli aralıklarla kenarlarına ajur (delik işi) yapılmıştır. Tasmanın ortasında büyük, yanlarında küçük rozetler, rozetlerin arasında uzun yapraklar görülmektedir. Tabanda rozet, dal, kıvrık-düz yapraklar ve üzüm salkımı motifleri ile simetrik düzende bezenen nalın fotoğraf 2'de topuk ayrıntısı ile sunulmaktadır.




Fotoğraf: 2, Örnek 1

Örnek 2
Dönemi : 19. Yüzyıl sonları
Müzeye Geliş Biçimi : Süreli sergilenme
Malzeme : Ahşap, gümüş, kösele, çivi, renkli taş
Yükseklik : 5,8 cm.
Süsleme Tekniği : Taban ve ökçe; kabartma, tasma; telkâri
Tanımlama : Beypazarı'nda üretilen nalının yanları kavisli, burun küt, arkada topuk kısmı ortaya doğru sivrilmiştir. Taban çevresi zıh ile çevrilmiş, içleri lale, papatya, başak ve yaprak motifleriyle bezenmiş iki madalyonun arasında

dörtgen biçimli motif yerleştirilmiştir. Topuk kaplamalarında da aynı bitkisel motifler vardır.

Tasma, astar üzerine telkâri tekniği ile yapılmış, güverse adı verilen granüller ile sabitlenmiş ve süslenmiştir. Ortada mekik motifinin yanlarına damla dolgular, çiçek formunun ortasına yeşil renkli taş yerleştirilmiştir. Desen iki tarafından hilal motifi ile tamamlanmış ve iki yanında papatya motifi tekrarlanan nalın fotoğraf 3'te görülmektedir.



Fotoğraf: 3, Örnek 2

Örnek 3
Dönemi : 20. Yüzyıl başları
Müzeye Geliş Biçimi : Bağış
Malzeme : Ahşap, gümüş, kösele, çivi, renkli taş
Yükseklik : 5,8 cm
Süsleme Tekniği : Taban ve ökçe; kabartma, tasma; telkâri
Tanımlama : Beypazarı'nda yapılan, biçim olarak ilk örneğe benzeyen nalının, taban çevresi kenar suyu ve dal üzerinde karşılıklı sıralanmış yapraklarla çevrilmiş, ortada elips formlu iki madalyonun içleri yapraklı çiçek demetleri ile bezenmiştir. Gümüş levhadan tasmanın ortasında, yarım daire şeklinde çıkıntı yapılmış, damla dolgulu üç adet çiçek motifi beyaz, kırmızı ve yeşil renkte taş ile süslenmiş, ortada görülen çiçek, hilal motiflerle sınırlandırılmıştır. Tasmanın kenarları zik zak tel ile çevrilen ayakkabı fotoğraf 4'te sunulmaktadır.



Fotoğraf: 4, Örnek 3

Örnek 4
Dönemi : 19. Yüzyıl Sonları
Müzeye Geliş Biçimi : Satın alma
Malzeme : Ahşap, gümüş, sedef, çivi
Yükseklik : 5,8 cm.
Süsleme Tekniği : Sedef kakma
Tanımlama : İstanbul'da çeyiz amaçlı yapılan ve müzenin ılıklık bölümü vitrinde bulunan takunya tek parça ağaçtan oyularak yapılmıştır. Taban üçgen motiflerle çevrili olup topuk kısmında yarım daire formu görülmektedir. Baklava biçimli sedeflerden yapılmış sekiz kollu yıldız motifinin aralarına üçgen sedefler sıralanarak daire biçimli madalyon oluşturulmuştur. Sedef formların araları ahşaba kakma tekniği ile yerleştirilmiş gümüş tel ile süslenmiştir. Burun ve ökçede de üçgen biçimli sedefler görülmektedir. Tasma; kayış üzerine kenarları keten biye

ile çevrilmiş kumaştan olup, çivilerle taban kenarlarına tutturulmuş nalın fotoğraf 5'te görülmektedir.



Fotoğraf: 5, Örnek 4

SONUÇ

Türk Hamam Müzesinde incelenen nalınların 5,8 cm ile 7 cm yüksekliğinde ve zenne (kadın) nalını oldukları belirlenmiş, yapıldıkları ağaç ile ilgili kesin bilgiye ulaşılamamıştır. Nalınlar çeyiz amaçlı ve gelinler için yapılmıştır.

Üç çift gümüş nalın tabana çakılan ökçeler ile biçimlendirilmiş iken, diğeri tek parçadan oyulmuş takunyadır. Kaymayı önlemek için altlarına yakılarak verilen sıra halindeki dörtgen desenler, su ve aşınma etkisi ile çoğunlukla silinmiştir. Tüm nalınların tasmaları kayış (kösele) tan yapılmış ancak organik yapısı ve iyi korunamamasından dolayı yumuşaklığını kaybederek sertleşmiştir.

Nalınlardan üç çiftinin süslemesinde gümüş kullanılmış bir çifti sedef ile bezenmiştir. Telkâri ve kabartma teknikleri ile yapılan bezemelerde çoğunlukla rozet ile gül, lale, papatya çiçeklerinin tomurcuk yaprak ve dalları ile üzüm salkımı, başak gibi bitkisel motifler ve madalyonlar ile renkli taşlar görülmüştür. Geometrik formlar bitkisel motiflerin arasında az kullanılmıştır. Sedef kakma tekniği ile bezenen takunya, üçgen ve dörtgen formlar ile geometrik düzende süslenmiştir. Müzede nalınların kimliğini içeren künyeler bulunmamakta olup, tanıtım kataloglarının oluşturulması, ziyaretçi ve ilgilenen kişiler için yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Altunbaş, Aysun ve Özdemir, Çiğdem. (2012). "Çağdaş Müzecilik Anlayışı ve Ülkemizdeki Müzeler". Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu Başkanlığı. *teftis.kulturturizm.gov.tr*

Bilgi, Hülya. (2003). " Eski Hamam Eski Tas". Toplumsal Tarih. Sayı:115. İstanbul.

Çakmut, Feza. (2006). "Osmanlı'da Hamam Geleneği" Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul: 1. Baskı.

Görünür, Lale (2014). **Pabuç Sadberk Hanım Müzesin Koleksiyonundan,** İstanbul: Mas Matbaacılık.

Koçu, Reşat Ekrem (1996). **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü,** (2. Basım). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Somçağ, Hatice. (2015). "Anadolu'da Hamam Geleneği İçinde Nalın ve Takunyalar " III. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumunda (8-10 Ekim 2015) sunuldu.

Türk Hamam Müzesi www.turkhamammuzesi.com

Kaynak Kişi:

Merve Geçgil 2017. Yaşayan Müze, Kültür (Halk Bilim) Uzmanı. Beypazarı

Gülhan Güldür 2017. Beypazarı MYO Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı Öğretim Görevlisi.

Aliye Kurnaz 2017. Beypazarı MYO Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı Öğretim Görevlisi.

15. OTURUM (15. SESSION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Agasalim EFENDİYEV
Yrd. Doç. Dr. Hakan KUYUMCU

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

SELÇUKLU DÖNEMİNDE TARİHİ VE KÜLTÜREL ÇEVRENİN OLUŞUMU AÇISINDAN GELENEKSEL EL SANATLARININ ÖNEMİ: TOKAT İL MODELİ ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

(THE IMPORTANCE OF TRADITIONAL HANDICRAFTS IN THE FORMATION OF HISTORICAL AND CULTURAL ENVIRONMENT IN THE SELJUK PERIOD: AN EVALUATION OF TOKAT PROVINCIAL MODEL)

Sevay Okay ATILGAN*

ABSTRACT

Handicrafts is the most important determinant of our national and cultural identity, which enables us to connect the past and the future as a cultural expression of a society's life style, all life practices that can be handled within tradition, the aesthetic worries and searches of which have been transferred between generations for many years. Tokat is one of the cities in which the handicrafts, in other words, the traditional memory of the society, can be closely observed even today.

With its greatly preserved structure, rich historical and cultural heritage, Tokat is a city where a wide variety of handicrafts and crafts were active from the 15th century to the end of the 19th century by showing great developments especially in the 18th century. On the other hand, partly living up to today Tokat handicrafts, which have emerged as an important dynamic in the formation of socio-cultural and socio-economic structures since the Seljuk period according to historical sources, disappear day by day due to the fact that they can not keep up with the processes of industrialization and urbanization for development. In this context, the important aspect of the subject is that Tokat handicrafts have not been subject to scientific, cultural, and historical research until today systematically and their inventory has not been published yet. For this reason, the documentation of the handicrafts, which their originality is difficult to preserve in the face of modern technology, is of great importance in terms of being able to put forth the region in all aspects of its place and its importance in the Turkish cultural history. As a preliminary study the aim of the paper is the search on the role of handicrafts on development of historical-cultural environment around Tokat in the Seljuk period.

Key words: Tokat, Seljuk, handicrafts, traditional, craftsmen.

GİRİŞ

Son yıllarda, Anadolu kentlerinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, kentsel dokunun oluşumu, mimari karakter ve fizik mekânı etkileyen ekonomik, demografik ve sosyal yapılanmalar, devlet örgütlenmeleri vb. hususlarda oldukça kapsamlı ve önemli çalışmalar ortaya konulmuş; özellikle Osmanlı dönemi şehir tarihi araştırmaları ciddi bir ivme kazanmıştır. Bununla birlikte gerek söz konusu yayınlar, gerekse konuyla ilgili yararlanabileceğimiz dönem kaynakları kentsel gelişim ve bir şehri oluşturan veya oluşumuna katkıda bulunan unsurlar içerisinde doğrudan "*el sanatları*"nın rolü ve yönlendirici etkilerinin tespiti hususunda pek fazla bilgi içermezler. Bu bağlamda, pek çok Anadolu kentiyle kıyaslandığında, özellikle 15.yüzyıldan 19.yüzyıla kadar uzanan süreçte el sanatları alanındaki üretim

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Beşevler/Ankara.

faaliyetleriyle öne çıkan, karakteristik bir orta Anadolu "*şehir*" modeli olarak **Tokat**, kentsel gelişim dinamiklerinin çok yönlü takip edilebileceği, hâlihazırda varlığını sürdüren özgün uygulamaları ve zengin kaynak verileri açısından diğerlerinden büyük ölçüde ayrılmaktadır. Bu çalışmada amaçlanan, geleneksel el sanatlarının tarihi ve kültürel çevrenin oluşumundaki rolünün Tokat il modeli üzerinden değerlendirilmesidir. Araştırmanın metodolojik yaklaşımı; Selçuklu dönemi Anadolu kent modelinin genel çerçevesini oluşturan ana unsurların tarihsel süreç içerisindeki gelişim ve dönüşüm aşamalarının el sanatlarıyla ilişkilendirilerek, farklı örneklerle de eşleştirildiği bir zeminde, Tokat'ın bu oluşuma katılımının nasıl ve ne yönde olduğunun tespiti ve konunun dönem kaynaklarındaki takibine de olanak sağlayan koşulların araştırılması olarak belirlenmiştir. Bir ön çalışma olarak düşünülen bu makalede, konunun tarihsel çerçevesi "Selçuklu Dönemi" olarak sınırlandırılmıştır. Zira, el sanatlarının gelişimi ve kentsel yapılanmadaki rolü açısından en parlak devrini 17-18.yüzyıllarda yaşayan Tokat şehir arşivinin -bu makale boyutlarını aşabilecek yoğunluktaki- zenginliği konunun birkaç dönemde aşamalı olarak ele alınması gereğini ortaya koymuştur. Bu sahadaki araştırmalarımız Selçuklu dönemini takip eden sonraki evreler için de sürdürülecektir.

Selçuklu Döneminde Anadolu Kentlerinin Gelişimi ve Tokat

Tarihsel süreç içerisindeki kavramsal içeriğinin tanımlanması açısından "***şehir***" olgusu pek çok farklı disiplinde, farklı ölçütlerden hareketle ele alınmış, ancak tüm zamanları ve ülkeleri kapsayıcı ortak ve bütünleştirici bir görüş birliğine varılamamıştır. Özellikle İslam kentleri, bölgesel farklılıkları, buna bağlı gelişen mimari karakterleri ve fizik mekânının oluşumunu etkileyen pek çok farklı yönüyle ortak bir tanımlamanın belki de en önemli zorlayıcı unsuru olarak öne çıkmaktadır. Son yirmi-otuz yılda yoğunlaşan "şehir tarihçiliğine" yönelik çalışmalar, Batılı araştırmacılar tarafından daha çok Ortadoğu'daki Halep, Şam, Bağdat, Kahire gibi kentleri baz alarak oluşturulmuş "***İslam Kent Modeli***"nin Anadolu ve İstanbul başta olmak üzere Osmanlı dönemi şehir yapılanmasını her yönüyle temsil etmediği ve "kent" modelini oluşturan dinamikler açısından belirgin farklılıklar içerdiği hususunda belirli bir görüş birliği sergilemektedir[1]. Bu yaklaşımların arkasındaki en önemli dayanak ise kendi içerisinde dahi özgün nitelikler gösterebilen Anadolu kentlerinin mekânsal yapılanmalarıdır. Esasen bu farklılığın doğrudan tespitine yönelik ilk bulgular Selçuklu döneminden itibaren hissedilebilen bir değişim ve dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Anadolu kentlerinin gelişimi bu bağlamda 12.yüzyılın ikinci yarısında başlamakla birlikte, daha çok 13.yüzyılda güçlenerek,

[1] Bu konuda bkz.: Doğan Kuban, "Anadolu Türk Şehri, Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fizikî Özellikleri Üzerinde Bazı Gelişmeler", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 7, Ankara 1968, s. 53-73; **The Islamic City. A Colloquium ,** (Ed. : Hourani, A. H. - S. M. Stern), Published by Oxford 1970; Mason Hammond, **The City in the Ancient World**, Harvard University Pres, Cambridge 1972; Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, (Çev.: Nuran Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları,İstanbul 1988; Yılmaz Can, **İslam şehirlerinin H.I-III. (M. VII-IX) Yüzyıl Fiziki Yapısı,** Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1995; Ira M. Lapidus, **İslam Toplumları Tarihi Hazreti Muhammed'den 19. Yüzyıla**, (Çev.: Yasin Aktay), Cilt 1, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2002; **The City in the Islamic World** , (Ed.: Salma K. Jayyusi,Renata Holod,Attilio Petruccioli,Andre Raymond), Volume 94/1 & 94/2, Leiden, Boston, 2008; Ira M. Lapidus, **Muslim Cities in the Later Middle Ages**, Cambridge University Press 2009; André Raymond, "İslâm Şehri Kavramı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** cilt: 38; İstanbul 2010, s. 449-451.

özgün karakterlerini oluşturmaya başlamışlardır. Selçuklu döneminde Anadolu kent modelinin, diğer bir deyimle tarihi ve kültürel çevrenin oluşumu açısından öne çıkan en önemli unsurlar: öncelikle bu dönemde büyük bir ivme kazanan **"*uluslararası ticaret*"**; bu ağın toplum yaşamıyla organik bağını kuran ve sürekliliğini sağlayan, **"*kervanyolları*"**; bu yoğun ticaret yaşamının ana mimari öğesi olarak sürece eklenen ve kentsel mekânların gelişimine de büyük ölçüde katkıda bulunan **"*kervansaraylar*"** dır.

Uluslararası ticarete büyük önem veren Selçuklular döneminde Anadolu toprakları karayolu ağı ile örülmüştür. Bunun sonucu, 12.yüzyılda Anadolu'yu doğu-batı, kuzey-güney istikametinde kateden iki uluslararası arası ticaret yolu oluşmuştur (Öztürk, 1987: 72). **"Kervan yolları"** açısından Tokat, ticari güzergah üzerindeki pek çok kolun buluştuğu önemli bir kavşak üzerinde konumlanmıştır. Nitekim 12.yüzyılda Selçuklular tarafından kurulan uluslararası iki ana ticaret yolundan **doğu-batı** istikametindeki ilki, Avrupa'dan başlayarak deniz yolu ile Antalya'ya çıkan; oradan Konya, Aksaray, Kayseri, Sivas, Tokat, Erzincan ve Erzurum üzerinden İran ve Doğu Türkistan'a ulaşan kervan yolu, **Tokat**'tan geçmektedir. Ayrıca batıyı Irak üzerinden doğuya bağlayan kervan yolu ile **kuzey-güney** istikametinde devam ederek; Samsun, Sinop limanlarından Anadolu'yu Kırım'a bağlayan yol da yine **Tokat** üzerinden geçmektedir. Buna göre, batıyı **kuzey-güney** istikametinden doğuya bağlayan ve deniz yolu ile Anadolu'yu Kırım topraklarıyla irtibatlandıran yolların kavşak noktası, **Tokat**'ta bulunmaktadır. Arabistan yarımadasından başlayarak Halep, Gaziantep, Adıyaman, Malatya ve Sivas güzergâhını takiple kuzeye veya doğuya ulaşmak isteyen İslam ülkelerinin ticaret kervanları da, **Tokat** kavşağını kullanmaktadır. Böylece asırlar boyunca ticaret kervanları dışında, savaşa giden ordular, yerli ve yabancı elçiler ile seyyahlar da söz konusu yolları kullanmışlardır (Öztürk, 1987: 72-73)[2].

Tokat'ı zengin vakıf gelirleri ile Türk-İslam kültürü esaslarına göre ilk imar ve ihya eden **Danişmendliler** (1074-1175) olmuştur. Bu dönemden itibaren Tokat, Selçuklu ve Osmanlı dönemi ulaşım sisteminde önemli bir kavşak ve ticaret merkezi haline gelmiştir (Öztürk, 1987:72). Kaynaklar, Danişmendliler döneminde Tokat ve civarında bir kısmı günümüze ulaşmış olan cami, medrese, kümbet ile bugün hepsi ortadan kalkmış bulunan han, hankah, ribât, saray gibi pek çok yapının inşa edildiği yönünde bilgiler sunmaktadır[3]. Danişmendlilerin imar faaliyetleri önce kale içinde, Melik Gazi Camisi, hemen arkasından, kalenin kuzey eteklerinde Garipler Camisi'ni (11.-12.yüzyıl) inşa etmeleri ile başlamıştır. Kalenin güney eteğindeki Selçuklular döneminde yapılan (12.yy) Ulu Cami Danişmendli yerleşimi içinde yer alan ilk imar faaliyeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapının hemen yakınında konumlanan çarşı ise Tokat'ı, birçok Selçuklu kentinde ticaretin

[2] Bu konuda ayrıca bkz.: Orhan Cezmi Tuncer, "Kervan Yolları", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.419-432; Orhan Cezmi Tuncer, **Anadolu Kervan Yolları**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 2007.

[3] Ayrıntılı bilgi için bkz., Baha Tanman, "Danişmendliler (Mimari)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 8, s. 474-477; Sefer Solmaz, **Danişmendliler Devleti ve Kültürel Mirasları**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 2001; Meral Kaplan, **Temettuât Defterlerine Göre (H. 1260-1261) Danişmendli Kazasının Sosyo-Ekonomik Yapısı**, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon 2012.

Ulu Cami çevresinde yoğunlaştığı kent modellerinden ayırmaktadır (Aksulu, 2006:287). Tokat, Türk-İslâm şehri karakterini bu dönemde kazanmaya başlamakla birlikte, kaynaklar kale etekleri etrafında gelişme gösteren yapılanma içerisinde yer alan esnaf ve zanaat kolları hakkında bilgi içermezler.

Kızılırmak-Delice ve Yeşilırmak-Kelkit havzalarındaki Tokat, Çorum, Amasya, Zile, Artuk-âbâd, Kaz- âbâd, Niksar ve Koyulhisar ile Kapadokya vadisindeki Kayseri ve Sivas kentlerini kapsayan ve Selçuklu döneminde "*Danişmendiye (Danişmend İli)"* olarak adlandırılan bu bölge, Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1192-1196) döneminde, melik Alaaddin Keykubad yönetiminde Tokat merkezli olmak üzere "***meliklik***" statüsünde yönetilmiştir. Moğol istilası ardından, 1281 yılında Anadolu toprakları ikiye ayrılmış, yine Tokat merkez olmak üzere Sivas ile Sinop ve Samsun kıyıları arasında kalan bölge Danişmendiye adı altında Sultan II. İzzeddin Keykavus'a bırakılmıştır (Özcan, 2005:147-149). Şüphesiz siyasi, idari ve iktisadi alanlardaki gelişmelerle bağlantılı olarak, Tokat'ın da içinde yer aldığı, Sinop ile Antalya'yı birleştiren çizginin doğusunda kalan bölgeler, 13.yüzyılda Selçuklu Türkiyesi'nin en gelişmiş kesimi olarak öne çıkmaktadır. Bu yüzyılın en önemli kentleri; bugünkü adıyla Yumurtalık (Selçuklu döneminde Ayas) limanından başlayarak Gülek Boğazı'nı geçip Kayseri, Sivas, Erzincan, Erzurum, Malazgirt üzerinden Hoy'a ve oradan da Tebriz'e ulaşan kervan yolu üzerinde konumlanmışlardır. Kervansarayların da çok büyük bir bölümünün bu güzergâhta inşa edilmiş olması işlevsellik anlamında yukarıda sözü edilen bağın önemini ortaya koymaktadır. Selçuklu Türkiyesi'nin omurgası olarak nitelendirilen bu ana eksenle bağlantılı diğer yolların en önemlileri ise, Samsun ve Sinop'tan başlayıp Amasya, **Tokat** üzerinden Sivas'a ulaşan, Kayseri, Aksaray, Konya, Eğridir, Isparta, Antalya ve Alanya güzergâhıydı. 13.yüzyılda sözü edilen güzergâh üzerindeki bu kentlerde gelişmiş bir ticareti yönlendiren çarşılar ve şehir içi hanlarının da inşa edilmiş olması, İç ve Doğu Anadolu kentlerinin örgütlü kamusal yapılanmalara sahip olduğu hususunda kuşku bırakmamaktadır (Tanyeli, 1987:35-37)[4]. Tokat ve çevresinde de Selçuklu döneminden itibaren kervansaray, han, bedesten, medrese, zaviye, tekke, hanikah, mescit vb. yapıların yoğun bir şekilde inşa edilmiş olması, tarihi ve kültürel çevrenin oluşumu ve kentsel dokunun şekillenmesinde dini-iktisadi ve sosyal gereksinimlerin rolünü ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Nitekim Selçuklu döneminden günümüze ulaşmış, Tokat Ulu Cami (12.yüzyıl), Tokat Gökmedrese (1277), Vezir Ahmed Paşa Mescidi ve Türbesi (1288), Alaca Mescit (1300-1301), Halef Sultan Medresesi, Pervane Hamamı (13.yüzyıl)[5] ve birtakım tarikat yapıları ile kervanyolları üzerinde bulunan Ezinepazarı ve İbipse ile Tahtoba (13.yüzyıl), Çiftlik Hanı (Çamlıbel Kervansarayı, 13.yüzyıl) ve Mahperi Hatun (1238-39) (Taştan, 2010:48) gibi kervansaray ve

[4] Selçuklu döneminde ticaret ve iktisadi gelişme hakkında bkz.: Osman Turan, **Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti**, Ötüken Yayınevi (8.Baskı), İstanbul 2003; M. Sait Polat, "Selçuklular ve Beylikler Dönemi Türkiyesi'nde Ticaret", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.369-377.

[5] Yapılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: **Tokat Kitabeleri**, (Hz.: M. Mercan, M.E.Ulu), Ankara 2003; **Tokat ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri**, (Hz.: A.Akyüz, Y. Kahraman, S. Adıgüzel, G.Yetişkin vd.), T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Tokat 2010.

hanların varlığı[6] yoğun ticaret ve bunlara bağlı iskan faaliyetlerinin Selçuklu dönemi ve sonrasındaki devamlılığına işaret etmektedir. Söz konusu yapıların dağılımı surların dışında, Eski Hisar'ın güney ve doğusunu kuşatan bir kentsel alanın oluştuğunu ve tüm Selçuklu çağı boyunca iskân edildiğini göstermektedir. Yerleşme özellikle güneydeki vadide yoğundur. 13.yüzyılda ticaret alanının yeri tam olarak belirlenemese de, kaynaklarda, "*sonraki dönemlerde çarşının ana eksenini oluşturacak olan **Sulu Sokak**'ın bu işlevinin çok daha eskilere uzandığı, çarşının yüzyıllar içinde genişlediği ama tümüyle yer değiştirmediği ve burada yüzyılları kapsayan bir kentsel sürekliliğin yaşandığı*" üzerinde durulmakta (Tanyeli, 1987:83); "*Selçuklular zamanında yapılanma açısından kentin ana yolunun Sulu Sokak olduğu ve kentin doğu-batı yönünde uzandığı; yolun kuzeyinde, kalenin güneye bakan yamaçlarında evler bulunduğunu ve kalenin asıl ana girişinin de bu yönde olduğu*" belirtilmektedir (Aksulu-Kuntay, 2013:38)[7]. Bu bağlamda hızlı bir gelişme gösteren Tokat mekânsal yapılanması bakımından 12. yüzyılın önde gelen 10 Anadolu kenti arasında bulunurken, ticaret hacmine bağlı olarak 13.yüzyılda 6. sıradaki kent konumuna yükselmiştir. Bu bilgiler, tarihi ve kültürel çevrenin oluşumu açısından esnaf ve zanaatkâr faaliyetlerinin gerçekleştirildiği fizik-mekanların, kentsel gelişim süreçlerindeki ticari gelişmeler ve ticaret hacminin büyüklüğüyle doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. El sanatları ticari faaliyetlerin genişleme ve büyüme imkânı bulabildiği en önemli sanayi koludur ve bu sahanın gelişmesi ister kale eteklerinde, isterse meydan merkezli bir şehir oluşumunda, kentsel yapının şekillenmesindeki en önemli dinamik olarak öne çıkmaktadır.

Esnaf ve zanaat kollarının yoğun faaliyet alanları olarak karşımıza çıkan ve bazı kaynaklarda "*meslek gruplarına göre örgütlenmiş ve her mesleğin ayrı bir "**suk** (çarşı)" içinde gruplaştığı* "***ticaret alanı***" olarak tanımlanan (Tanyeli, 1987:14)[8] yapılanmalar Tokat'ı için de geçerlidir. Nitekim Niksar'da 690(1291) yılında inşa edilen **Ahi Pehlivan Darü's-sulehası** (Ahi Pehlevan Zaviyesi/Tekkesi)'nın tarım işletmeleri, ticari kuruluşlar ve meskenler olarak son derece zengin vakıf gelirleri bulunduğu; bunlardan "*Musa Sokağı'nda bir ve yukarı Suk'daki üç dükkan ile ayrı bir yerde birbirine bitişik iki han ve onlara bitişik dükkanların ise hem şehrin ticari faaliyetine katkıda bulunmak hem de vakfa gelir sağlamak gayesiyle inşa edildiği*" bilgisi (Yediyıldız, 1986:286) buna verilebilecek örnekler arasındadır. Diğer yandan, sonraki yıllarda Evliya Çelebi tarafından "***Suk-u Sultani***" olarak tanımlanan Tokat çarşısı asıl gelişimini Osmanlı döneminde ortaya koymakla birlikte, günümüze ulaşmış bazı yapıların varlığı çarşı alanının daha Selçuklular zamanında

---

[6] Ayrıca bkz.: Cengiz Bektaş, **Selçuklu Kervansarayları**, Yapı-Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1999; Mehmet Aykun, "Kervansaraylar ve Tokat'ta Kervanyolları",**Tokat Kültür araştırma Dergisi**, Yıl:9, Sayı: 16, Tokat Ekim 2001, s.36-39; Serkan Sunay, **Tokat Şehir-İçi Hanları**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2003; Ayşıl Yavuz, "Kervansaraylar", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.435-445; **Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları** , (Ed. : Hakkı Acun), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007.

[7] Ayrıca bkz.. Işık Aksulu, **Fetihten Osmanlı Dönemi'ne Kadar Tokat Şehri Anıtları**, ,Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 1994, s.17-20.

[8] O. Turan da, "*Selçuklu döneminde şehirlerin çok büyüyüp, surların dışına taşarak büyük ticaret ve sanayi merkezleri haline geldiğinden bahisle, her meslek ve sanat erbabının kendilerine mahsus çarşı ve mahallelerde yerleştiklerinden*" söz etmektedir. Bkz.: **a.g.e**., s.341.

belirginleşmeye başladığını göstermektedir. Yukarıda da işaret edildiği gibi Tokat çarşısı, kalenin güney eteğinde, arazinin topografik durumuna da uyarak ona paralel sayılacak bir biçimde uzunlamasına bir gelişme kaydetmiştir. Zamanımıza ulaşabilen önemli hanlar bedestenin bulunduğu cadde üzerindedir. Selçuklu devri eserlerinden Çukur Medrese bedestenin tam karşısında sayılacak bir mevkidedir. Birbirlerine yakın olan bu hanların olduğu bölümde -esnaf ve zanaatkârlara ait- dükkanlar da bulunmalıdır. Kalenin doğu eteğine bakan bölümde şehrin en büyük hanı olan Voyvoda Hanı; bu hanın yakınında ise Selçuklu devri yapılarından Gök Medrese yer almaktadır. Voyvoda Hanı'nın önünde konumlanan "***Buğday Meydanı***", bu meydanın hemen güney kenarında Horozlu Han'ın bulunması ve bu yapıların yakın çevresinde yer alan Tokat'ın önemli cami, medrese, tekke ve zaviyelerinin oluşturduğu kompleks, Selçuklu döneminden itibaren "***çarşı***" alanının kent yapılanmasındaki gelişme sürecine ışık tutmaktadır. Bedesten ve yakınındaki hanlar ve dükkânlardan meydana gelen Tokat çarşısının ana bölümü, hem kaleye yakınlık, hem ona topografik yönden uyma ve bunlarla birlikte şehrin en dikkate değer yerine yerleşme bakımından, sorunlu bir alanda kurulmuş bir şehirde bile, çarşının konumunu tayinde belirli etkenlerin rolünü vurgulayan bir örnek teşkil etmektedir (Cezar, 1985:63-65). Selçuklu dönemi vakfiye kayıtları ve vakayi-namelerinde bu dönemde, başkent Konya'da 31, Kırşehir'de 20, Sivas'ta 19, Kayseri'de 11, **Tokat'ta 5**, Akşehir'de 3, Amasya'da 3 çarşı bulunduğu belirlenmiştir (Özcan 2005:109). Tokat için adı geçen çarşı ve pazarlar arasında, yukarıda belirtilen "*Buğday Meydanı (Buğday-Tahıl Pazarı)"* dışında, "*Bakkallar Çarşısı*", "*Bezzazlar/Manifaturacılar/Bezciler Çarşısı*", "*Na'lcılar/Nalcılar Çarşısı*" ve "*Saraçlar Çarşısı*" bulunmaktadır (Özcan, 2005: 301-302; Tablo 3)[9]. Bu çarşı isimleri, hem "… *her mesleğin ayrı bir "**suk** (çarşı)" içinde gruplaştığı ve her çarşının, içinde bulunan esnafa göre adlandırıldığı"* yapıların ve hem de Tokat'ta Selçuklu döneminde esnaf ve zanaat kollarına yönelik *nalbantlık* ve *saraçlık* gibi mesleklerin mevcudiyetine işaret etmesi bakımından da dikkat çekicidir[10]. Kaldı ki her iki meslek te, günümüzde dahi Tokat Sulu Sokak ve Meydan Çarşısı'nda ticari yaşamın bir parçası olarak varlıklarını sürdürmektedir. Bunların dışında, yine Selçuklu ve Beylikler dönemi vakfiye kayıtlarında başka bazı meslek ve zanaat kollarının adlarının geçmesi daha çok Osmanlı döneminde gelişme gösteren iktisadi faaliyetlerin aslında Tokat'ta çok daha erken tarihlerde başladığını göstermektedir. Örneğin, Tokat şehrine ait 1293 tarihli ilk vakfiyeye sahip olması bakımından önem arzeden Tokat Ebu'ş-Şems (Vezir) Hankahı'nın, 1301 tarihli zeylinde "… *Artıkabad'a bağlı Ahiköy ve Böğetsaray köyleri ile Tokat **Yağcılar Çarşısı**'nda sınırları verilen 8 dükkânın gelirlerinin …*" (Kucur, 1993:62); Ahi Paşa Zaviyesi'ne ait olduğu düşünülen 1364 ve 1371 tarihli iki vakfiyeden ilkinde -yukarıda belirtilen- "… *Tokat şehrinde **Bezzazin, Bakkalin ve Serracin çarşıları**ndaki arsaların…*"; diğerinde ise "… ***Na'aller Çarşısı**'nda aşçı, **Boyahane** hizasında ise **debbağ dükkânlarının***…" (Kucur, 1993:78-79); 1373 tarihli vakfiyesinde Tokat Ahi Evran Zaviyesi' için "*Tokat şehrinde 11 dükkânın*" ve yine

[9] K. Özcan'ın, Selçuklu dönemi hakkında bilgi veren pek çok kaynaktan yararlanarak oluşturduğu "*Selçuklu Döneminde Bazı Anadolu Kentlerinin Ekonomik Kurumları; Çarşı ve Pazarlar*" başlıklı tablosunda Konya, Sivas, Kayseri, Kırşehir, Akşehir, Alaiyye, Mardin ve Amasya ile birlikte yer verdiği 9 kentten birisi de Tokat'tır (Bkz.: Özcan, 2005: 301-302; Tablo 3).

[10] Ayrıca bkz.: Erdoğan Merçil, **Türkiye Selçukluları'nda Meslekler**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2000, s.38,40.

"*Tokat şehrinde "**Renkhane**" diye bilinen bir yerin*" (Kucur, 1993:83); 1397 tarihli vakfiyesine göre Tokat Ahi Dayı Zaviyesi için " … şehir içindeki ***Buğday Pazarı, Nalcılar*** ve ***Dericiler Çarşıları***nda 1'er dükkanın …" (Kucur, 1993:87) vakfediliş bilgileri, Tokat'ta ticaret hayatının giderek çok yoğun ve hızlı bir ivme kazandığı hususunda şüphe bırakmamaktadır. Bunu destekleyen bir başka veri ise, ticaretin gelişmesine bağlı olarak Anadolu'da kurulan uluslararası Pazar (panayır-foire)ların en meşhurlarından birisi olan "***Azîne Pazarı***"nın Amasya-Tokat arasında kurulmasıdır. Genellikle şehirlerin uzağında, yabanda kurulduğu için "***yabanlu***" adını alan bu pazarların bazıları Türkmenlerin hayvan ürünlerini satıp, işlenmiş madde aldıkları, "***Sûk ut-terâkime***" adı verilen "***Türkmen Pazarları***" olarak bilinirdi (Turan, 2003:364).

Tarihi ve Kültürel Mekanların Oluşumunda Dini/Siyasi Teşkilatların Rolü ve Zanaat Kollarıyla İlişkileri

Yukarıda sözü edilen vakfiye kayıtlarından da anlaşılacağı üzere, Selçuklu döneminden itibaren Tokat'ta en yaygın yapı türü olarak karşımıza çıkan tekke ve zaviyelerin yoğun bir şekilde inşa edilmiş olmaları; ticari ve iktisadi gelişmelere bağlı olarak gelişme gösteren tarihi ve kültürel çevrenin oluşumu açısından bir başka etkeni karşımıza çıkarmaktadır: **Dini/siyasi teşekküller.** Bazı yayınlarda "*Türk-İslam kolonizasyon yapıları*" olarak tanımlanan ve kökenleri Orta Asya ve İran Türk-İslam kültürüne dayanan derviş, şeyh ya da derviş adı verilen dini kimlikli şahsiyetlerce örgütlenip, yönetilen tekke ve zaviyeler, Anadolu'nun Türkleşme-İslamlaşma süreçlerinde gerek kırsal, gerekse şehir dışında veya yakınında konumlanmış, dini inanç ve fikirlerin yayılımını sağlayan odak noktaları olarak, gerek toplum yaşamı, gerekse kentsel mekân organizasyonlarının en önemli belirleyicileri ve yönlendiricileri olmuşlardır (Özcan, 2005:195). Selçuklu döneminden itibaren geniş bir yayılım alanı bulan ve Anadolu'da özellikle zanaata bağlı ticaret hayatını yönlendiren "***Ahilik Birliği***" bunların başında gelmektedir. *"Esnaf, zanaatkâr ve işçileri bünyesinde toplayan, üyelerine mesleki bilgi ve eğitim veren, dini bilgilerini arttıran, iş ve ticaret ahlakına ve adabına dayanan bir müessese"* olarak tanımlanan (Turan, 1994:316) Ahilik Birliği, sanat ve ticaret hayatını düzenleyen "***Zanaatkar Loncaları***" kurarak, esnaf kuruluşlarının çeşitli esnaf loncalarının denetimi altında belli kurallarla, belli bir düzen içinde çalışmalarını sağlamışlardır[11]. Bu teşkilat 13.yüzyıldan 18.yüzyıla dek "**ahilik**", o zamandan 20.yüzyılın başlarına dek de "**gedik**" yani lonca örgütü olarak toplumun ekonomik ve ticaret hayatını düzenlemeye devam etmiştir (Çağatay, 1989:43). Selçuklu döneminde Ahiler, tüccar/zanaat faaliyetlerinin Hıristiyan nüfusun denetiminde olduğu Bizans egemenliğinden devralınan Anadolu kentlerinde, Türklerin tüccar/zanaatkâr olarak yerleşmesini ve örgütlenmesini teşvik ederek, Türklerin kentsel üretim mekanizmalarında Hıristiyan tüccar/zanaatkarlarla rekabet

[11] Ayrıca bkz.: Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler I. İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 2, Ankara 1942, s.279-386; Sabahattin Güllülü, **Ahî Birlikleri**, İstanbul 1977; Mikail Bayram, **Ahi Evren ve Ahi Teşkilatının Kuruluşu**, Konya 1991; Neşet Çağatay, "Ahiliğin Türk Ekonomisine Getirdikleri", **Güncel Konular Üzerine Makaleler**, Ankara 1994, s.141-150; Abdülbaki Gölpınarlı, **Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1997; Haşim Şahin, "Selçuklular Döneminde Ahiler", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 1, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.299-307.

edebilmesini ve belirleyici/denetleyici konuma ulaşmasını sağlamak amacıyla dönemin organize zanaat siteleri olarak adlandırabileceğimiz mesleki uzmanlaşmaya dayalı zanaat çarşılarının kurulmasını örgütlemişlerdir (Özcan, 2005:118).

Kaynaklar, dönemin en etkin tarikat kuruluşlarından olan Ahilerin, Ankara ve Konya'da olduğu gibi 1262-1317 tarihleri arasında Tokat'ta da yoğun bir şekilde faaliyette bulundukları yönünde bilgiler sunmaktadır[12]. Tokat'ın kuzey girişinde yer alan Şeyh Meknun Tekkesi (1284-96), Ebu'ş Şems Hankahı (1288), Sümbül Baba Dârü's-sulehâsı (1291-92), Halef Gazi Zaviyesi (1291-92) ve Kaya Cami arkasındaki, şehrin doğu girişinde yer alan tekke (Aksulu-Kuntay, 2013:42) ile Tokat kent merkezinde, İlhanlı döneminde yapılmış olan 1317 tarihli Abdulmuttalip Türbe ve Zaviyesi (Aksulu-Kuntay 2013:43) ve burada adı zikredilmeyen yapıların sayıca çokluğu, Tokat'ta Selçuklu döneminden itibaren tarihi-kültürel kent dokusunun oluşumunda da ne denli etkili olabilecekleri fikrini büyük ölçüde desteklemektedir[13]. Ayrıca, Selçuklu döneminde unvan verilen kentler arasında bulanan Tokat için **"*Dâru'n nusra*"** (*yardım kenti*)" tabirinin (Erzi, 1950:98) tercih edilmesi büyük oranda, Ahi tekke ve zaviyelerindeki misafirperverlik ve yardımlaşma gelenekleriyle de ilişkili olmalıdır. Şehrin bu niteliğiyle öne çıkması Tokat'taki Ahi nüfusu ve etkinliğini ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Selçuklu Dönemi'nde Tokat'ta Ahiliğin yanı sıra, başka dini teşekküllerin de faaliyet gösterdikleri, şehrin dini, siyasi, sosyal ve ticari yaşamında etkin bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Dağılım alanlarının genişliği, etkinliği ve sürekliliği bakımından bunlar arasında en önemlisi Mevlevilik'tir. Tokat'taki Mevlevilik faaliyetlerine ilişkin ilk bilgilerimiz Ahmet Eflaki'nin *Menakıbu'l-Arifin* (Ariflerin Menkıbeleri) adlı eserinde yer almaktadır. Yazar burada günümüze ulaşmayan ilk hanikah yapısının, Selçuklu veziri Muineddin Pervane'nin daveti ve Mevlana'nın müsaadesiyle Tokat'a giden şeyh Fahreddin-i Iraki tarafından yaptırıldığını ve şehirde bu dönemde Mevlana'yı sevenlerden bir topluluk oluşturulduğunu belirtmektedir. Bunun dışında aynı yazarın rivayet ettiğine göre: Veled Çelebi döneminde Tokat'a giden Ulu Arif Çelebi'nin Tokat'ta, Konyalı Arife-i Hoşlika isminde bir kadın müridesi bulunmaktadır. Ulu Arif Çelebi zamanında Tokat'ta ayrıca, Konyalı Mevlana Rukneddin-i Urmeviyyü'l-Veledi isimli vaizin oğlu Nasreddin Mevleviliğin temsilciliğini yapmıştır. Eflaki'ye göre Ulu Arif Çelebi'nin annesi Garake Hatun da Tokat'a gitmiştir[14]. Menakıbû'l-Arifin'de yer alan bilgiler Mevleviliğin Tokat'ta bu dönemde bir hayli tanındığını ve ilgi gördüğünü teyit eder yöndedir. Bununla birlikte asıl gelişimini daha sonraki dönemlerde ortaya koyacak olan Mevlevilik özellikle Osmanlı dönemi Tokat'ı için, vakıf gelirlerinin yüksekliği ve

[12] Bkz.: Neşet Çağatay, "Anadolu Türklerinin Ekonomik Yaşamları Üzerine Görüşler (Bu Alanda Ahiliğin Etkileri)", **Güncel Konular Üzerine Makaleler**, Ankara 1994, s. 163-164; İsmet Kayaoğlu, "Anadolu'da Onüçüncü Yüzyıl Derviş Tarikatları ve Sosyal Zümreler", **Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, (yay.hz.: Azize Aktaş Yasa, Sevay Okay Atılgan,), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı : 119, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi : 19, Ankara 1997, s.19-27.

[13] Bkz.: Sedat Emir, **Erken Osmanlı Mimarlığında Çok İşlevli Yapılar, Kentsel Kolonizasyon Yapıları**
Olarak Zaviyeler I (Öncül Yapılar: Tokat Zaviyeleri), Akademi Kitabevi, İzmir 1994.

[14] Ahmet Eflaki, Ahmet Eflaki, **Ariflerin Menkıbeleri**, (Çev.: Tahsin Yazıcı), Cilt I-II, Milli Eğitim Basımevi, İkinci Baskı, İstanbul 1964. I. Cilt: s.172, 388, 541 ; II. Cilt : s.136, 262, 278, 294, 309, 326, 327, 347, 348.

şehrin ticari-sosyal hayatındaki rolü bakımından belirleyici bir misyon üstlenerek kentsel gelişim süreçlerinin en önemli dinamiği olacaktır[15].

SONUÇ

Genişletilmiş bir çerçevede "*sanayi, ticaret ve hizmet gibi ekonomik etkinliği olan, tarımsal ürünler de dahil olmak üzere her türlü ürünün dağıtıldığı, tüm üretimin denetlendiği, dağıtımın kontrol edildiği, sınırları belirlenmiş bir alanda yoğunlaşmış nüfusun sosyal bakımdan tabakalaştığı, mesleksel rollerin artarak farklılaştığı, çeşitli sosyal grupları barındıran, sivil toplum örgütlerinin etkinliklerinin gittikçe arttığı, merkezi ve yerel yönetimi temsil eden yönetsel kurumların bulunduğu, yerel, bölgesel ya da uluslar arası ilişki ağlarına sahip heterojen bir toplum/yerleşim birimi*" (Bal, 1999:23) olarak tanımlanabilen "***şehir***" kavramını oluşturan ana unsurlar etrafında yapılabilecek bir değerlendirme, Anadolu Selçuklu dönemi Tokat'ında tarihi ve kültürel çevrenin oluşumunda, esnaf-zanaatkar kuruluşlarının üretimleri olarak el sanatlarının yerini anlamamıza da büyük ölçüde yardımcı olacaktır.

11.yy.dan 12.yy. ortasına kadar Danişmendliler egemenliğinde, ondan sonra da Anadolu Selçuklulara döneminde yönetimsel kademelenmede önemli yeri olan Tokat şehri, "*sınırları belirlenmiş bir alan"* olarak kalenin bulunduğu tepenin doğu ve güneydoğu eteklerine doğru büyüme göstermiştir (Aktüre, 1975:112). Şehir, Anadolu'da örgütlenen ulaşım ve yerleşme sisteminin yarattığı *"yerel, bölgesel ya da uluslararası ilişki ağlarına sahip"* yeni sosyo-ekonomik dinamikler etkisinde (**kervanyolları ve kervansaraylar**), "*merkezi ve yerel yönetimi temsil eden yönetsel kurumlar olarak"* anıtsal-kamusal yapı faaliyetlerinin (**cami, medrese, bedesten, şehir içi hanları, çarşı ve pazarlar**) kale-kent surları dışında *"yoğunlaşan nüfusun sosyal bakımdan tabakalaştığı" (**idareciler, ulema, memurlar, esnaf-zanaat kolları, köylüler**)* yerleşilebilir alanlarda konumlanmasıyla hızlı bir büyüme sürecine girmiştir. Şehirdeki yapıların yapılış tarihleri ve yerlerinin incelenmesinden 13.yy.da şehirde eğitim ve ticari faaliyetlerin oldukça gelişme gösterdiği "*çeşitli sosyal grupları barındıran, sivil toplum örgütlerinin etkinliklerinin gittikçe arttığı"(**dini teşekküller: Ahilik, Mevlevilik** vd.)* ve *"mesleksel rollerin artarak farklılaştığı"* görülmektedir. Bu dönemde şehir merkezinin kalenin bulunduğu tepenin doğu eteklerinde yer aldığı, bu bölgede ve çevresinde inşa edilen ve çeşitli zanaat kollarını barındıran "*tarımsal ürünler de dahil olmak üzere her türlü ürünün –işlenip- dağıtıldığı, -merkezi ve yerel yönetimi temsil eden kurumlar (**bedesten, han, çarşı, pazar ve uluslararası panayırlar**) aracılığıyla- tüm üretimin denetlendiği, dağıtımın kontrol edildiği"* anlaşılmaktadır. Tüm yönleriyle "şehir" tanımlamasının ölçütlerini karşılayan Tokat, 13.yüzyılda "***meliklik***" statüsünde yönetilen, Saray/Devlethane, kadılık, subaşılık gibi büyük kent kimliğini temsil eden siyasi yapılanması, ekonomik statüsünü öne çıkaran **"darphanesi**", medrese, darü'ş sifa, cami, hamam, şehir içi/dışı hanları, çarşı, pazar ve uluslar arası panayırlara evsahipliği yapan kervanyolları ve kervansaraylarıyla; geniş sahalara yayılarak, yeni iskân bölgelerinin oluşumu yanında, örgütlü-kurumsal niteliğiyle esnaf ve zanaat kollarının mekansal

[15] Ayrıntılı bilgi için bkz.: Sevay Okay Atılgan, "Dünden Bugüne Tokat Mevlevihanesi". **Dini araştırmalar**, Cilt: 13, Sayı:36, Ankara 2010, s.47-67.

yapılanmada önemli bir etken olarak yer almasını sağlayan başta "**ahilik**" olmak üzere çeşitli dini-siyasi teşekkülleri bünyesinde barındırmasıyla Selçuklu döneminin önde gelen şehirlerinden birisidir. Tarihi ve kültürel çevrenin oluşumunu da ışık tutan bu verilere göre; Anadolu kentleri öncelikle, 13.yüzyıldan itibaren Selçuklu devlet teşkilatının merkezi yönetim kaidelerince organize edilen ve bu dönemde büyük ilerleme gösteren uluslararası ticaret potansiyelinin yarattığı sosyo-ekonomik gelişmelere dayalı olarak biçimlenmiştir. Bu gelişme esasen, eyalet teşkilatı kapsamında ve "şehir" ölçeğinde ele alındığında kentsel mekânların ve buna bağlı olarak şekillenen tarihi ve kültürel çevrenin yaratıcı dinamiklerinin de belirleyicisi olmuştur. Nitekim uluslararası çaptaki ticaret faaliyetleri, ana şehirle bağlantılı ve büyük ölçekli kervan yolları ve kervansaray yapılarıyla şehirlerarası güzergâhlarda odak noktalarının oluşmasını sağlamış, yeni iş imkânları açısından geniş halk kitleleri için giderek birer cazibe merkezi haline dönüşen bu kentler, Ahi örgütlenmeleri kapsamında esnaf kolları ve zanaat faaliyetlerinin de sürece katılmasıyla tarihi ve kültürel çevrenin bu gelişmeler bağlamında ve büyük oranda bu meslek gruplarının ortaya koydukları iş gücü ve toplumsal gereksinimler etrafında şekillendiği bir kent modeli ortaya çıkarmıştır. Tokat, gerek sonraki dönemlerde "*Küçük Asya ticaretinin merkezi*" olarak anılmasını sağlayan iktisadi başarıları, gerekse bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiş ve hâlihazırda yaşatılan el sanatı ve zanaat kollarının zenginliği yanında, bugün dahi hissedilebilen tarihi/kültürel dokusunun canlılığı bakımından, bu kent modelinin Anadolu'daki en özgün örneklerinden birisidir.

KAYNAKÇA

AKDAĞ, Mustafa, **Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi**, I, Cem Yayınevi, İstanbul 1995.

AKSULU, Işık, **Fetihten Osmanlı Dönemi'ne Kadar Tokat Şehri Anıtları**, ,Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 1994.

AKSULU, Işık, "Tokat", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.287-289.

AKSULU, Işık-KUNTAY, Orhan, **Kimlikli Kent Tokat**, Ankara 2013.

ANDREASYAN, H.D., **Polonyalı Simeon'un Seyahatnamesi (1608-1619),** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Yayınları, İstanbul 1984.

AKTÜRE, Sevgi, "17.yüzyıl Başından 19.Yüzyıl Ortasına Kadarki Dönemde Anadolu Osmanlı Şehrinde Şehirsel Yapının Değişme Süreci", Orta Doğu Teknik Üniversitesi, **Mimarlık Fakültesi Dergisi** *(Journal of the Faculty of Architecture),* Volume 1, Number I, Spring Ankara 1975, s.101-128.

Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları , (Ed.: Hakkı Acun), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007.

ATILGAN, Sevay Okay, "Dünden Bugüne Tokat Mevlevihanesi", **Dini Araştırmalar**, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Yayınları, Cilt: 13, Sayı:36, Ankara 2010, s.47-67.

AYKUN, Mehmet, "Kervansaraylar ve Tokat'ta Kervanyolları",**Tokat Kültür araştırma Dergisi**, Yıl:9, Sayı: 16, Tokat Ekim 2001, s.36-39.

BAL, Hüseyin, **Kent Sosyolojisi**, Turhan Kitabevi, Ankara 1999.

BARKAN, Ömer, Lütfi, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler I. İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 2, Ankara 1942, s.279-386.

BAYRAM, Mikail, **Ahi Evren ve Ahi Teşkilatının Kuruluşu**, Konya 1991.

BEKTAŞ, Cengiz, **Selçuklu Kervansarayları**, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1999.

CAN, Yılmaz. (1996), **İslam Şehirlerinin Fiziki Yapısı - (H. I-III/M.VII-IX Yüzyıl),** Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1995.
CEZAR, Mustafa, **Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, No:9, İstanbul 1985.
ÇAĞATAY, Neşet, **Bir Türk Kurumu Olan Ahilik**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989;
ÇAĞATAY, Neşet, "Ahiliğin Türk Ekonomisine Getirdikleri", **Güncel Konular Üzerine Makaleler**, Ankara 1994, s.141-
ÇAĞATAY, Neşet, "Anadolu Türklerinin Ekonomik Yaşamları Üzerine Görüşler (Bu Alanda Ahiliğin Etkileri)", **Güncel Konular Üzerine Makaleler***,* Ankara 1994, s. 163-164.
EFLAKİ, Ahmet, **Ariflerin Menkıbeleri**, (Çev.: Tahsin Yazıcı), Cilt I-II, Milli Eğitim Basımevi, İkinci Baskı, İstanbul 1964. I. Cilt: s.172, 388, 541 ; II. Cilt : s.136, 262, 278, 294, 309, 326, 327, 347, 348.
EMİR, Sedat, **Erken Osmanlı Mimarlığında Çok İşlevli Yapılar, Kentsel Kolonizasyon Yapıları Olarak Zaviyeler I (Öncül Yapılar: Tokat Zaviyeleri),** Akademi Kitabevi, İzmir 1994.
ERZİ, Adnan, Sadık, "Türkiye Kütüphanelerinden Notlar ve Vesikalar I", **Belleten**, Çilt: XIV, Sayı:53, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara Ocak 1950, s.85-105.
GÖKBİLGİN, Tayyib, "Tokat", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 12/1, İstanbul 1972, s.405-406.
GÖLPINARLI, Abdülbaki, **Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1997.
GRABAR, Oleg, **İslam Sanatının Oluşumu**, (Çev.: Nuran Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları,İstanbul1988.
GÜLLÜLÜ, Sabahattin*,* **Ahî Birlikleri***,* İstanbul 1977.
HAMMOND, Mason, **The City in the Ancient World**, Harvard University Pres, Cambridge 1972.
KAPLAN, Meral, **Temettuât Defterlerine Göre (H. 1260-1261) Danişmendli Kazasının Sosyo-Ekonomik Yapısı**, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon 2012.
KAYAOĞLU, İsmet, "Anadolu'da Onüçüncü Yüzyıl Derviş Tarikatları ve Sosyal Zümreler", **Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, (yay.hz.: Azize Aktaş Yasa, Sevay Okay Atılgan,), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı : 119, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi : 19, Ankara 1997, s.19-27.
KUBAN, Doğan, "Anadolu-Türk Şehri Tarihi Gelişmesi Sosyal ve Fiziki Özellikleri Üzerinde Bazı Gelişmeler", **Vakıflar Dergisi**, VII (1968), s.53-73.
KUCUR, Sadi, Sivas, Tokat ve Amasya'da Selçuklu ve Beylikler Devri Vakıfları: Vakfiyelere göre, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Tarih Bölümü, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1993.
LAPİDUS, **Ira M.**, İslam Toplumları Tarihi Cilt: 1 Hazreti Muhammed'den 19. Yüzyıla, (Çev.: Yasin Aktay), Cilt 1, **İletişim Yayınları**, 1. Baskı, İstanbul 2002.
LAPİDUS, Ira M., **Muslim Cities in the Later Middle Ages,** Cambridge University Press 2009.
MERÇİL, Erdoğan Merçil, **Türkiye Selçukluları'nda Meslekler**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2000.
ÖZCAN, Koray, **Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yerleşme Sistemi ve Kent Model(ler)i**, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 2005.
ÖZTÜRK, Nazif, (1987), "Selçuklu-Osmanlı Dönemi Ulaşım Sisteminde ve Ticaretinde Tokat'ın Yeri", **Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu** (2-6 Temmuz 1986), Ankara 1987, s.71-80.

POLAT, M. Sait, "Selçuklular ve Beylikler Dönemi Türkiyesi'nde Ticaret", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.369-377.
RAYMOND, André, "İslâm Şehri Kavramı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** cilt: 38; İstanbul 2010, s. 449-451.
SOLMAZ, Sefer, **Danişmendliler Devleti ve Kültürel Mirasları**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 2001.
SUNAY, Serkan, **Tokat Şehir-İçi Hanları**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2003.
ŞAHİN, Haşim, "Selçuklular Döneminde Ahiler", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 1, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.299-307.
ŞİMŞİRGİL, Ahmet, **Osmanlı Taşra Teşkilatında Tokat (1455-1574)**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, Yeniçağ Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.
TANMAN, Baha, "Danişmendliler (Mimari)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 8, s. 474-477; İstanbul 2010.
TANYELİ, Uğur, **Anadolu Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci (11.-15.yy),** İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi. İstanbul 1987.
TAŞTAN, Ali, **Türkiye Selçukluları Zamanında Tokat ve Çevresindeki Kervansaraylar**, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, Tarih Anabilim Dalı, Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tokat 2010.
The Islamic City. A Colloquium , (Ed. : Hourani, A. H. - S. M. Stern), Published by Oxford 1970.
The City in the Islamic World , (Ed.: Salma K. Jayyusi,Renata Holod,Attilio Petruccioli,Andre Raymond), Volume 94/1 & 94/2, Leiden, Boston, 2008.
Tokat Kitabeleri, (Hz.: M. Mercan, M.E.Ulu), Ankara 2003.
Tokat ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri, (Hz.: A.Akyüz, Y. Kahraman, S. Adıgüzel, G.Yetişkin vd.), T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Tokat 2010.
TUNCER, Orhan Cezmi, "Kervan Yolları", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.419-432.
TUNCER, Orhan Cezmi, **Anadolu Kervan Yolları**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 2007.
TURAN, Şerafettin, **Türk Kültürü Tarihi,** Bilgi Yayınevi, 2. Basım Ankara 1994.
TURAN, Osman, **Selçuklular Zamanında Türkiye**, İstanbul 1996, Boğaziçi Yayınları.
TURAN, Osman, **Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti**, Ötüken Yayınevi (8.Baskı), İstanbul 2003.
YAVUZ, Ayşıl, "Kervansaraylar", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),** (Ed.: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici), Cilt 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.435-445.
YEDİYILDIZ, Bahaeddin, "Niksarlı Ahi Pehlivan'ın Darü's-Sulehası", **Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu** (2-6 Temmuz 1986), Ankara 1987, s.281-290.

BATI SANATININ LEVHA TEZHİBLERİNE ETKİSİ

(THE EFFECT OF WESTERN ART IN PLATE ILLUMINATIONS)

Münevver ÜÇER *

ABSTRACT

During the post-17th century when the westernization period was influential on thhe Traditional Turkish Arts, the westernization movement that started when Sultan Ahmed III sent 28 Mehmed Çelebi to France as Turkish ambassador has become effective in all branches of the Ottoman art once foreign artists visited the Ottoman geography and local artists went to Europe and received education there and came back. These effects have been used in a wide perspective from literature to architecture, illumination to chine, dressing style to music. Baroque, Rococo, Imperial touch with the general saying “Eclectic” with the language of Art Historians of the 18th and 19th Centuries has been used in every branch of Turkish art. It is seen that the Baroque, Rococo, Imperial styles in which the western effect combines with local elements are also integrated with the classical elements of our illumination art in our art branches which have been transformed or reshaped by the effect of Western art. The number of printed books increased and the number of manuscripts decreased by innovation of printing press during the 19th century. It is seen that the number of plate illuminations increased to be put on the wall in lieu of manuscript works in the illumination art during the later period. The Baroque, Rococo, Imperial style that had been started to appear in the Illumination art beginning from the 18th century has also become effective in plate illuminations. These art styles ensured the formation of a new style called as Turkish Rococo by being kneaded by Turkish artists. Flowers made in naturalist style, particularly roses, bow-ties, ribbons, baskets, acanthus leaves have become the main patterns of this style. Here, I aim to share the manifest topic “the effect of Western art on plate illuminations” I have addressed in this context with art-lovers.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski bir maziye sahip olan süsleme, toplumların, sosyalleşme süreçlerinin temel taşı olmuştur. Mağara duvarlarından başlayan bu süreç, çiziliş maksatları ne olursa olsun insanların içinde yaşadığı toplumun kendine özgü zevk manevi değerlerinin şekillenmesiyle ortaya çıkar.

Geçmişten geriye kalan güzelliklerin hatırlanması, bu güzelliklere sahip çıkılması, ülkelerin geçmişten geleceğe olan var olma sürecindeki maceralarının birer parçasıdır. Türk toplumunun sosyal, kültürel ve günlük yaşamında belirleyici bir öğe olan sanat; toplumu bir arada tutan örf, adet, gelenek, görenek ve kültürel yapı ile bir bütündür. Orta Asya’dan Anadolu coğrafyasına göç eden bu kültür, Tezhip, Hat, Minyatür, Cilt, Çini, Kalemişi, halı ve dokumacılık gibi pek çok sanatı da meydana getirmişlerdir.

* Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul.

Kültürel geçmişimizde elyazması kitapların ve hüsn-ü hat levhaların altın ve boya ile yapılan kenar süslemelerine verilen isim olan tezhib, stilize ve yarı stilize doğadan yorumlanmış motiflerle yapılan süslemelerdir. Motifler, renkler ve altın, tezhib sanatını oluşturan desen ve kompozisyonlar üzerine yüklenen mana ve anlamlar simgesel olarak pek çok anlam içerir. Tezhib de kullanılan mavi renk sonsuzluğu ve huzuru, altın güneşi, rumi motifi hayvanları, hatai, penç bitkileri, dairesel kompozisyonlar dünyayı, motiflerin kompozisyon içindeki devamlı tekrarı da dünyanın devamlılığını ve ritmini temsil eder. Tezhibi yapan kişi erkek ise, "müzehhib" bayan ise "müzehhibe" olarak adlandırılır.

Tezhib, yüzyıllar boyunca kitap süsleme sanatı olarak itinayla yapılmıştır. Kitapların; baş sayfaları, son sayfaları ve sayfa kenarları tezhibin kullanım alanlarıdır. Bu sayfalar serlevha, surebaşı başlık (ünvan) ve hatime gibi isimler alır. Serlevha, metnin başladığı sayfadır, tek olabildiği gibi özellikle Kur'anlarda karşılıklı çift sayfa şeklindedir. Surebaşı, Kur'an ve diğer kitabların süslemeli sure ve bölüm başlarına denir. Hatime (imza sayfası), Kitaplarda hattatın isminin ve yazılış tarihinin bulunduğu sayfadır. Levha, Hilye gibi tezhipli tasarımlar ise; kitap sayfalarından çıkarak duvarlarımızı süsleyen eserler olmuşlardır.

Hatai, penç, gonca, yaprak, tezhip sanatında kullanılan bitkisel kökenli motiflerdir. Hatai bir çiçeğin dikine kesitidir. "Penç" motifi ise bir çiçeğin yatay kesitidir. Çiçeğe üstten bakış gibidir. "Gonca" çiçeğin tomurcuk şeklidir. "Yaprak" komposizyonlar içinde en çok kullanılan motiftir. Dilimli, hançer, yalın, gibi isimlerle adlandırılan yaprak çeşitleri mevcuttur. Tezhib sanatında bir önemli motif de "rumi" adını verdiğimiz hayvanlardan stilize edilmiş olan motiflerdir. 8. ve 9. yüzyıllarda Orta Asya'da da kullanılmış olan bu motif Tezhip sanatının temel taşlarındandır...

El yazması eserlerin itina ile hazırlanması, bu nadide eserlerin devrin önemli kişilerine sunulmak üzere yapılması, hüsn-ü hat sanatıyla birlikte tezhip sanatının da gelişmesini sağlamıştır. Bu durum, dönemin özelliklerini yansıtacak şekilde çeşitli üslupların ortaya çıkmasına da yol açmıştır.

Osmanlı İmparatorluğunda 16. yüzyıl sonu 17. yüzyılın ilk yılları duraklama devrinin de başladığı yıllardır. Bu duraklama tüm sanat dallarında etkisini göstermiştir. Osmanlı sanatı 17. yüzyıla kadar dış tesirlerden uzak kalmasına rağmen 17 ve 18. yüzyılların siyasi olayları devletin dışa açılmaya başlaması ve batıya yönelmeye zorlanması sebebi ile sanatta ve toplumsal hayatta değişikler kendini göstermeye başlamıştır. Osmanlı sanatlarının bazı dallarında hissedilmeye başlanan batı etkisi, tezhip sanatında da görülür. . El yazması eserler içinde gelişen tezhip sanatı, matbaanın yaygın kullanımı ile birlikte hüsn-ü hat gibi duraklama dönemine girmiştir.

III. Ahmed devrinde Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın 28. Mehmed Çelebi'yi Fransa'ya Türk elçisi olarak yollaması ve Çelebi'nin Paris dönüşünde orada gördüklerini anlattığı yazıları ile batılılaşma akımı başlamıştır. Yabancı sanatçıların gelişi, Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılda da devam eden Barok, Rokoko Ampir gibi akımlar sanatın tüm alanlarında etkili olmuştur.

1. BAROK ROKOKO

Barok kelimesi mecazi olarak "tuhaf, gülünç, tutarsız" anlamına gelmektedir. Portekizce 'de kuyumculukta kullanılan "tam yuvarlak olmayan düzensiz inci anlamına gelen "Barocco" sözcüğünden doğan Barok, bir üslup adı olarak 18. Yüzyıl sonlarında "yeni klasikçilik kurumcuları tarafından"

yaygınlaştırılmıştır. Görsel sanatlarda "Barok Çağ" olarak adlandırılan dönem bütün 17. Yüzyılı kapsar ve 18.yüzyılda Roma 'da klasik tepkilerin başladığı 1750'lere kadar uzar (Germaner, 1997:194).

18. yüzyılda siyasi, askeri ve sosyal alanlarda olduğu gibi, Osmanlı sanatı üzerinde Avrupa'nın sanat etkileri görülmeye başlamıştır. Bu etkileşimde en önemli rolü, Avrupa'ya gönderilen elçiler üstlenmiştir. III. Ahmed (1703-1730) devrinde Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın 28. Mehmed Çelebi'yi Fransa'ya Türk elçisi olarak yollaması ile başlayan batılılaşma akımı, yabancı sanatçıların gelişi ile Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılda başlayan ve 19.yüzyılda da devam eden Barok, Rokoko akımlarının sanatın tüm alanlarında etkili olmasını sağlamıştır (Asiltürk,1999:100). Barok rokoko'nun hakim olduğu tüm sanat alanlarına bakıldığında Mimarinin neredeyse ikinci plana itildiği görülür. Taş süslemede saksı içinde meyve ağaçları, vazoda çiçekler zengin bir görüntü sunarlar. Bunların yanı sıra palmet ve rumi benzeri motiflere de rastlanır. Ancak, artık klasik dönemin çizgiciliğinden eser kalmamıştır.

Barok, Avrupa'da 16. yüzyıl ortasından 18. yüzyıl sonuna kadar etkili olmuş bir akımdır. İspanyolca BAROCCO, sözcüğünden gelen BAROK, yamru yumru düzensiz inci tanesine verilen isimdir. Sanat tarihinde Rönesans'ın simetrik, dengeli, sade eserlerine bir tepki olarak çıkmıştır. Rönesans akla mantığa hitap ederek inandırıcı olmaya çalışırken Barok üslüpta kuvvetli hayal gücü, kırık ve eğri çizgilerle oval şekiller, Üç boyut hissi verdiren ışık gölge unsuru, renkli ve detaylı göz kamaştırıcı süsleme tarzı ve hareketlilik vardır.

Barok Sanatı' nın belirleyici motifi akant yaprakları ve deniz kabuklularıdır. İnciyi içinde taşıyan istiridye, motif olarak desen kompozisyonunun merkezinde yer almıştır. Sanat Tarihçileri Bu akımların bütününü eklektik olarak adlandırmaktadırlar

Türk Sanatı'nı etkileyen bir diğer, önemli süsleme tarzı da batıdan geldiği adıyla; ROKOKO'dur. İspanyolca çok gözenekli kaya parçası anlamına gelen Rokoko, yapay süngerimsi kaya olan mağaraları, bahçeleri, deniz kabuğunun desenini tasvir etmiş ve 19. yüzyılda yapılan kuyumculuk işlerinde şamdan, eyvani gibi eserlerin kaidelrine tabii bir kaya parçası şeklinde konmuş olan yamru yumru pürüzlü kütlelere "Rokay" denmiştir.(Arseven, 1975:1674) Bu tarz Avrupa' da deniz kabuklularının, yuvarlak biçimlerine dayanarak ortaya çıkmıştır. Rönesans'a olan tepkinin uzantısı olarak Barok Sanatı'ndan daha da abartılı süsleme tarzıdır.

Bizim sanatımızda; Rokoko mimari unsurların, sepet, vazo, çiçek buketlerinin kullanıldığı genelde asimetrik planlı kompozisyonlardan oluşmuştur. Sanat tarihçilerinin kullandığı anlamı ile eklektik, sanatçılarının adlandırdığı şekliyle "Türk Rokokosu''; 19. yüzyıl Avrupasından gelen Barok, Rokoko, akımlarının, Türk Sanatçıları tarafından kendi klasik süsleme geleneğiyle harmanlayıp yorumlanmış halidir. Batı sanatında paftalar içinde dini temaların resmedildiği Rokoko üslubu Osmanlı sanatında yerini manzara resimleri ve çiçek buketlerine bırakmıştır. Başlıca motifleri arasında, akant yaprakları denilen İri ve geniş kıvrımlı yapraklar, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, kurdeleler, fiyonklar, C ve S kıvrımlar yer alır. 19. yüzyılda batıdan gelen barok ve rokoko sanatı tezhip sanatında değişikliklere sebep olmuştur. Yazı metninin etrafındaki bordür desenleri hatai penç gibi klasik motiflerden ve çerçeve olarak da dendanlardan oluşmuşken 19.yyda desen natüralist üsluptaki çiçeklerden oluşmuştur. Doğadaki görünüşleriyle

resmedilen gül kompozisyonların vazgeçilmez motifi olmuştur. Kompozisyonlarda başlangıç ve bitişi olmayan birbirini tekrarlayan helezonlar ve kırık çizgiler yer alır.

2. LEVHA

Arapça bir kelime olan levha "levh" kökünden gelmekte olup yassı düz demektir (Sami,1989:247). Yassı düz ve ince yüzeyli kağıt, ahşap, taş, mermer, metal plakalarının üzerine hat, tezhip, minyatür çalışılması ile yapılan eserlerin, duvar tavan kemer tonoz gibi mimari unsurlarda koruma amaçlı ya da sanatsal süsleme elamanı olarak asılabilir şekilde sergilene bilme haline biz günümüz sanat anlayışımız içerisinde "Levha" demekteyiz. Günümüzde hilye, celi yazılar, kıt'alar ve tuğraların yanı sıra, meşk ve karalamalar da birer levha gibi duvarlara asılmaktadır. Örneğin; evlerimizin girişinde bina cephelerinde yer alan "maaşallah", "ya hafız" gibi ibarelerin mekanı korumak amaçlı asıldığı hatta nazardan korumak amaçlı olduğunuda söyleyebiliriz. 19 yüzyıldan itibaren matbaanın gelişmesiyle matbu kitapların elyazması eserlerin yerini alması sabırla ve ustalıkla eser veren sanatçıların giderek azalması gibi pek çok sebeple elyazma eserler giderek azalmıştır. Bu dönem sonlarında tezhip sanatında el yazma eserler yerine duvara asmak üzere yapılan tezhipli eserlerin çoğaldığı görülür. Evde kendi kültürünü ve inandığı değerleri yansıtan hiç değilse bir hat levhası bulundurmak isteyen bu eğilim toplumda giderek artmış ve zamanla levha tarzında yapılan çalışmalar öne çıkmıştır (Özönder,2003:118). Levha geleneğinin sülüs ve celi ta'lîk in olgunluk ve yaygınlık kazanmasıyla geliştiğini söyleyebiliriz. Okuyup anlayana birbirinden güzel mesajlar veren yazı ve tezhibin yer aldığı levhalar çevresindekilere ruh ve estetik yönünden dinlendirip huzur ve sükuna eriştirir. Bu sebeple yaşadığı mekânı levha ile süslemek bir zevk konusu olmuştur. Bu zevk alışkanlığının XIX. yüzyıldan itibaren yaygınlık ve gelişme kazanmıştır (Özönder,2003:118). 19. yüzyılda gelişen ve levha tarzında eserler veren sanatçılar arasında da yaygın olarak benimsenen bir teknik olan "zer-endüd" yani ezilmiş altın ile hüsn-ü Hat levhaların yazılması devrin özelliği gibi olmuştur. Lacivert, çivit, siyah gibi zemin renkleri üzerine ezilmiş altın ile doldurma tekniği ile yapılan bu eserlere ek olarak yine koyu zemin rengi üzerine " zırnık " ve "üstübeç" ile yazılan hat levhaları da yapılmıştır. Muhtemelen zırnık ve üstübeç kullanımında altının değer olarak fazla olması ve maliyetini düşürmek için bu malzemelerin tercih edildiği düşünülebilir.

3. HILYE

Arapça bir kelime olan hilye "süs, zîynet, cevher, güzel sıfatlar, güzel yüz" gibi anlamlar taşımaktadır (Develioğlu, 1984:442). **Hilye-i Şerîf, hilye-i saâdet** ve **hilye-i nebevî** gibi isimlerle de anılan hilye, İslâm edebiyatı ve hüsn-i hat sanatında Hz. Muhammed'in fiziksel özelliklerini, karakterini, insanî ve ahlâkî niteliklerini, tavır ve hareketlerini anlatan eserlere verilen genel isimdir. Ayrıca kadrini yüceltmek amacıyla **Hilye-i Şerîfe** de denir (Pakalın, 1983:842). Hilyeler 17.yüzyıla kadar saygı belirtisi olarak katlanıp cepte taşınacak kadar ufak ve küçük kitapçıklar şeklinde yazılmıştır. Ancak 17. yüzyılın en önemli hattatı Hâfız Osman ile birlikte duvarlara asılacak şekilde klasik tasarımı yapılmış olup günümüze kadar da bu klasik tasarımda yazılagelmiştir. Mahmud Celâleddîn gibi hattalar klasik tasarım dışında farklı tasarımlar da geliştirmişlerdir. Her sanatçı kendi sanat anlayışı ölçüsünden farklı formlarda hilyeler ortaya konmuştur. XIX. yüzyılda yazı bakımından birbirinden kıymetli hilyeler, barok rokoko tarzında bezenmiştir. Bu

dönemdeki hilyelerde klasik tezhiplerden farklı Naturalist çiçek buketleri, akant yaprakları ve sepetler den oluşan kompozisyonlar kullanılmıştır.

4. TUĞRA

Ferman, berat, vakfiye gibi belgelerde en göze çarpan unsur olan tuğra, Osmanlı sultanlarının yazılı alameti ve bir çeşit imzasıdır. Önceleri ferman, berat, vakfiye gibi belgelerin baş kısmına konan tuğraların kullanım alanları zamanla yaygınlaşmış; mühürler, paralar, pullar ve kitabelerde de kullanılmaya başlanmıştır.

5.FERMAN

Osmanlı ferman ve beratları hem devletin yönetim sistemini yansıtmakta, hem de tarihinin diplomatik, ekonomik, dini, hukuki, mali, askeri, sosyal ve kültürel yönlerini tanıta ve ilişkilerini anlatan gerçek bir bilgi kaynağı oluşturmaktadır. Fermanların tuğralı olan kısımları; aslında hükümdarlığın ve saltanatın birer nişanesi olarak kabul edildiği için; altın, renk ve çeşitli motiflerle itina ile tezyin edilmişlerdir

SONUÇ

Türk Tezhip sanatı, yüzyıllar boyu süre gelen yapısı ile türk sanatının tezyini açıdan lokomotifi olmuştur. Tezyini açıdan kural koyucu olmuş ve konulan kurallara da yüzyıllar boyunca riayet edildiği görülmüştür. Klasik olabilmenin kuralıda zaten yapılan her işte kurallara sahip olmak onu korumak ve mevcut olanı yaşatıp gelecek nesillere bırakabilmektir.

Klasik dönem anlayışımızdan uzakta gelişen ve batılılaşma dönemi denen bir yüzyıl aralığında yurt dışından gelen yada batı da eğitim görüp gelen sanatçılar tarafından yoğun şekilde uygulanan “Barok, Rokoko, Ampir” gibi tarzlar sanatımıza hakim olmuştur. Batı menşeili bu sanatlar bizim coğrafyamızda bizim sanatçılarımız tarafından Türkleştirilmiş ise de klaşik motif ve desen anlayışımızdan tamamen ayrıdır. Türkleştirilerek sanatımızda kullanılan bu tarza sanatçılar arasında “Türk Rokokosu” ismi de verilmiştir. Batılılaşma dönemi ne yazık ki Osmanlı imparatorluğunun duraklama ve gerileme devrine de denk gelmektedir. Sanatımız içinde tanımlama bu anlamda kullanılabilir.Batılılaşma sürecinden en fazla etkilenen süsleme tarzlarımız Tezhip ve Kalemişi sanatımızdır. Kalemişi sanatımızla mimari mekanlar Tezhip ile de Hüsn-ü hat eserler bezenerek genelde de levhalar halinde uygulanarak bu mimariyapıların duvarlarını bezemiştir.Batı sanatında Rönesansa tepki olarak ortaya çıkan Barok sanat yüzyıllar içinde yapılanırken ve Avrupa’da resimden müziğe kadar geniş bir yelpazede uygulanırken, Osmanlı coğrafyasında yüzyılların birikimi ve hatta sanki sıkıştırılmış bir bezeme programı gibi kendi içinde batıda sınıflana bilirken Türk sanatında karışık olarak kullanılan bir hal almıştır.

Bu sebepledir ki sanat tarihçilerimiz Barok, Rokoko, Ampir ve çok az kısa süreler olarak sanatımızda yer alan art nouva ve art deko akımlarının bu karışım haline “eklektik” demeyi tercih etmektedirler. Bu üslup kargaşası ve sanatımızla entegre olmuş, hale de halk arasında “Barok” sanat denmektedir. Türk İslam kültür mirasında önemli yer tutan levhalar özelikle IXX. yüzyıldan sonra büyük mekânlarda kullanılmaya başlanmıştır. Çeşitli malzemeler kullanılarak (ahşap, cam, vs) hazırlanan levhalarda konu genelde dinidir. Fakat zaman zaman güzel sözlerde konu olarak işlenmiştir 18. yüzyıldan sonra Osmanlı sanatındaki Barok,

Rokoko ve daha sonra Ampir üslup levhaların bezemelerinde yer almıştır. Bu sanat üslupları Türk sanatçıların elinde gelişip geleneksel üsluplarında katkısıyla Türk Rokokosu denen üslubu oluşturmuştur. Bu üslubun en kolay takip alanı olan levhalar dönemin zevk anlayışının değişimine en iyi örnek teşkil eder. kurdeleler, fiyonklar, natüralist çiçekler, sepetler, akantus yaprakları, güllerden oluşan çelenk gibi motifler varlığını artırmıştır. Bu motiflerin kullanılarak yapılan süslemeler artık dönemin modası haline gelmiştir.



18-19 yy Tekke Levha



Sultan AbdüLaziZ TuğRalı Levha, 1830-1876, Hat- Vahdeti 1832- 1895,

KAYNAKÇA

Arseven, Celal Esat, Sanat Ansiklopedisi, I-V, İstanbul, 1943-1956. Asiltürk, Baki "Osmanlı Seyyahları Avrupa Yolunda", Osmanlı Kültür Sanatı, C.9, Ankara ,1999.
Aslanapa, Oktay, Türk Sanatı, İstanbul, 1998.
Atasoy, Nurhan, 17 ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı, İstanbul, 1985.
Ayvazoğlu, Beşir, Geleneğin Direnişi, İstanbul, 1996.
Ayverdi, E.Hakkı, 18. Asırda Lale, Hazırlayan: Uğur Derman, İstanbul, 2006
Conti, Flavio, Barok Sanatını Tanıyalım, İstanbul, 1997.
Conti, Flavio, Rokoko Sanatını Tanıyalım, İstanbul, 1997.
Develioğlu, Ferit, Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik Lugat, İstanbul, 1984.
Ersoy, Ayla, Türk Tezhip Sanatı, İstanbul / 1988.
Eyice, Semavi, 18.Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslup, Sanat Tarihi Yıllığı, İstanbul, 1981
Özönder, Hasan, Hat Tezhip Sanatları Deyim ve Terimleri Sözlüğü, Konya, 2003.
Sami, Şemseddin, Kamûs-ı Türkî, İstanbul, 1989.
Serin, Muhitin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İstanbul, 1999. Sertoğlu, Midhat, Osmanlı Türklerinde Tuğra (Başlangıç ve Gelişimi), İstanbul, 1975.

GEÇ DÖNEM BEZEME PROGRAMINDA DEĞİŞEN TEZHİP MOTİFLERİ

Kaya ÜÇER*

ÖZET

Geçmişi yüzyıllara dayanan Türk Tezhip sanatının bezeme unsurlarını meydana getiren süsleme unsurları genel anlamda "klasik" motifler olarak adlandırılır. Kökeni ve ikonografyası Orta Asya'da Kara Hoça ve Bezeklik duvar resimlerine dayanan bu süsleme unsurlarında yer alan motifler bitkisel ve hayvansal kökenli olarak sınıflandırılmakta ve yüzyıllara sirayet eden isimleri ile adlandırılmaktadır. Hatai, penç, gonca, yaprak, hançer yaprak, bitkisel kökenli olarak değerlendirilirken, rumi motifi birçok çeşidi ile hayvansal kökenli olarak değerlendirilir. Sencide rumi, hurde rumi, münhani, ve bu motiflerden ayrı olarak bulut, taş, trifil gibi motiflerde klasik dönem süsleme anlayışının bezeme unsurları olmuştur. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya elçi olarak gitmesi ve orada gördüğü gelişmeleri yenilikleri ülkeye dönünce anlatması ile başlayan batılılaşma dönemi batıdan gelen sanatçıların ve getirdikleri tarzların hızlı bir şekilde Osmanlı coğrafyasında yayılması ile başlayan batılılaşma dönemi kalemişi sanatımızdan Tezhip sanatımıza maden sanatımızdan çinilerimize kadar hemen hemen her yüzeyde kullanılmıştır. Batılı sanatın Müslüman coğrafyasında yayılmasını ve yaklaşık ikiyüz yıla ağırlığını koyacak bir dönem başlamıştır. Batı sanatında yüzyıllar içerisinde tarz ve özellikleri başlamış ve hatta bir kısmı bitmiş bile olan bir çok geç dönem akımı hepsinden beğenilen unsurları ile karışık bir şekilde sanatımıza sirayet etmiştir. Barok, Rokoko, Ampir ve hatta yüzyılın sonuna doğru art nouva bile sanatımızda etkin olmuştur. Hatta bazı kavramlara Türk unsurları da katılarak

"Türk Rokoko" su adı bile verilir olmuştur. Genel olarak "Müslüman Mahallesinde Salyangoz satılmaz" sözünü benimseyerek Osmanlı coğrafyasına göre motif ve tasvir özelliklerinin kullanılmasına dikkat edilmiştir.

GEÇ DÖNEM BATILILAŞMA DÖNEMİ TÜRK SANATI

Batılılaşma dönemi Türk sanatı, klasik dönemle, eski prensiplere ve motiflere dönüşün başladığı Türk neo-klasiği arasında büyük bir safhadır. Bu dönemde Türk sanatı Batı'dan devamlı olarak sızan sanat zevklerinin ağırlığı altında yeni biçimlere girmiştir.

Türk sanatı, XVI. yüzyılda bilhassa Mimar Sinan ile yaşadığı klasik dönemini Tezhip sanatında da zirveye taşımıştır. XVII. yüzyılda bu etki devam ederek sürdürülmüş ve bu yüzyılın sonlarına doğru duraklama devri başlamıştır. XVIII. yüzyıl başlarında Osmanlı-Türk sanatında yeni bir güzellik anlayışının hâkimiyeti görülür. Bu yeni sanat akımı, önceleri klasik biçimlere zengin süslemelerin katılması suretiyle ifadesini bulurken sonraları klasik çizgiler tamamen ortadan kalkarak yerlerini Batı'nın BAROK üslûbunun ana çizgilerini almış, böylece Türk sanatı yeni ve değişik bir kimlik kazanmıştır. Bu tesir, XVIII ve XIX. yüzyıllarda sanata hâkim olan yerli ustalar tarafından yürütüldüğü gibi Osmanlı Devleti

* Yrd. Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-MYO, Mimari Restorasyon Prg.İstanbul.

topraklarında çalışan yabancı mimar ve sanatkârlar tarafından da yaygınlaştırılmıştır.

BAROK

Bir sanat çağı ve tarzı olan bu kelime; Portekizce düzensiz inci tanesi anlamına gelen “barroco” sözcüğünden gelir. Barok sözcüğü, birbirinden farklı ayrı iki şeyi tanımlar: bir yandan, sanat tarihinde, Rönesans ile klasikçilik arasında kalan bir dönemi; öte yandan bütün çağlarda verilmiş bazı eserlerin tarzını. Her iki halde de, hareket, biçim özgürlüğü, süslemede aşırılıkla dolu bir sanat söz konusudur: belirli kuralların katılığına başkaldıran bir sanat akımı… Barok sanat çoğu zaman, insana kıvançlarını veya kaygılarını sanatçıların anlatımı ile sunma imkanı vermiştir. Kalemişi sanatımızda ise “barok” kelimesi batıdan gelen son dönem süsleme tarzlarının halk dilindeki karşılığı olmuştur.

ROKOKO

XVIII. yy'da güzel sanatlar alanında görülen süsleme biçimi: Fransızcada "rocaille" ("deniz kabukları ve çakıl taşlarından oluşturulan süsleme") sözcüğünden türetilmiş olan rokoko (fransızca"rococo") terimi, büyük ölçüde deniz kabuklarının yuvarlak biçimlerine dayanan bir süslemenin aşırıya kaçan bir biçimde kullanımı sonucu gelişmiş bir üslubu belirtmek için XVIII. yy. sonlarında atölyelerde kullanılan bir argo sözcüktür.

Öte yandan rokay (rocaille) terimi başlangıçta, Rönesans bahçelerinin süslemelerinde kullanılan kaya parçalarını (sahte mağaralar, çeşmeler) belirtmek için kullanılıyordu ve XVII. yy'da mağara ve bahçelerdeki kabukluları anımsatan motiflerle ilgilidir.

“Rokoko” kelime anlamı olarak “kaya”, ”kaya parçaları” (Roc…) anlamına gelmekte ve batı sanatında saray bahçelerinin peyzajında kullanılan kaya parçaları ile yapılan tanzimlerde kullanılan taşlara verilen isimdir. Eklektik sanatın uygulandığı coğrafyamızda ise “rokoko” nitelemesi abartılı, şaşalı ,tercihen de a-simetrik planlamalarla kompoze edilmiş bezeme tasarımlarının içine manzara resimleri natüralist üslupta işlenmiş çiçek buketleri katkılarıyla hazırlanmış ve uygulanmış bezeme programına verilen isim olmuştur.

AMPİR

Barok üslûbunun ardından Türkiye'ye giren ampir üslûbu, 1854-1874 yılları arasında 20 yıl yaşamış, özellikle İstanbul'da çeşitli sahalarda kullanılmıştır. Çok yaygın olmamakla beraber bazı Anadolu yapılarında da özel görünüşler halinde ortaya çıkmıştır. Fransa'dan Türkiye'ye gelen bazı sanat eşyası ve oradaki yapıları inceleme fırsatı bulan yabancı ve yerli Hıristiyan mimarlar yoluyla yeni bir akım olarak beliren Türk ampir üslûbu, kısa bir süre içinde hayli yaygın hale gelmesine rağmen Avrupa'daki uygulamadan birçok noktada farklılıklar göstermiştir. Uzun bir mimari geleneğin hâkim olduğu bir ülkede ampir üslûbun Avrupa'dakinden farklı olarak ifade bulması ve yeni denemelerle karşımıza çıkması tabiidir. Bu yüzden Türkiye'deki uygulamaya Türk ampir üslûbu denmiştir.

NEO-KLASİK

Orta Asya’dan süre gelen Geleneksel Türk Sanat anlayışının zirveye çıktığı Klasik dönem 15. yüzyılın ikinci yarısı ile 16. yüzyıl aralığında olan kısımdır.

Motifler, desenler, estetik anlayışı ve felsefesi ile yerine oturmuştur… Avrupa'daki Rönesans sanatına tepki olarak ortaya çıkan Barok gibi ülkemiz coğrafyasında da karşımıza çıkan Klasik dönem sonrası batılılaşma adı altında sanatımızı saran yabancı menşeli desenler etkin olmuştur. Uzunca bir süre devam eden Barok Rokoko Ampir sanat anlayışı sonrasında aslına dönmeye başlayan geleneksel sanatlar için "Neo Klasik " dönem, klasik dönem estetik ve ölçüleri kullanılarak batılı ışık gölge anlayışı ile yapılmış eserleri işaret etmektedir. Topkapı Sarayı Revan Köşkü, Kutsal Emanetler dairesi bezemeleri, Beşiktaş Sinan Paşa camii, Fatih Sultan Mehmet türbesi beden duvarları, Ayazağa Kasırları bezemeleri ilk akla gelen örneklerdendir.

ART NOUVA

Avrupa'da çok kısa bir sürede oluşan ama tüm dünyada kabul gören bu akım her kalıcı akım gibi başkaldırı ile yola çıkmıştır. En parlak dönemini 1890-1914 yılları arasında yaşamıştır. 18. Yüzyılın sonlarındaki Sanayi Devrim'inin yarattığı kökten değişim, mimarlık, iç mekân tasarımı, mobilya ve dokuma, cam, elektrikli aydınlatma ve demir, çelik seramik gibi yeni malzemeleriyle modern çağı başlattı. Ama maliyeti yüksek ve yoğun el emeğiyle yaratılan bir mimari ortaya çıktı. Bu akım yaklaşık 25 yıl sürmüş ancak Avrupa'da derin izler bırakmıştır. Tasarımda, geçmişteki sanat ve tasarımları örnek alma olarak nitelenen geleneksel tavra karşı çıkarak, yeniliği savunan Art Nouveau, modern hareketin ilk evresini başlatmıştır. Dekorasyon, strüktür ve amaçlanan işlevin bir bütün olarak ele alındığı bu dönemde, biçimler ve çizgiler doğadan kopya edilmeden, çoğunlukla yeniden yaratıldıkları için, tasarım sürecine canlılık katarak, gelecekteki soyut sanata zemin hazırlamışlardır. Kelt sanatından Japon sanatına kadar geniş bir yelpazede izler taşıyan bu akımda çiçekler, dallar, akıcı biçimler etkin olmuş ve genel teamüllerden uzak kendine has bir tarz ortaya çıkmıştır. Osmanlı sanatında ise saray baş mimarı Raimondo d'Aronco'nun etkisi ile benimsenmiştir. Beşiktaş Ertuğrul Tekke Camii içinde yer alan Türbe, Deniz Palas apartmanı kalemişi süslemeleri, K. Kyriakidis, Frej apartmanı İskender caddesi, Karaköy, birçok Tarlabaşı ve Beyoğlu yapısında bu tarz bezemelere rastlanır.

Klasik dönem olarak adlandırdığımız Tezhip sanatımızın zirveye çıktığı sürecin ardına gelen Batılılaşma dönemi Türk Tezhip sanatı kullanılan formlarında klasik anlayışın yapısını korumuştur. Klasik dönem motifleri ile Geç Dönem Motifleri birbirleri ile farklılık gösterir. Dini ve tasavvufi açıdan yaklaştığımız Tezhip sanatımızda Allah'a şart koşmamak adına yüzyıllar botunca üç boyut etkisinden sakınan sanatçılarımız Batılılaşma devri ile motiflerde üç boyut efektini kullanır olmuştur. Üç boyut hissi desen uygulamalarında rengin kullanımı ile daha da belirgin hale gelmiştir. Geç Dönem bezeme anlayışı en çok Tezhip ve Mimari yapılarda kullanılan sanat kollarında etkin olmuştur. Kalemişi, Mermer ve Taş uygulamaları az sayıda karşımıza çıkan çini uygulamaları ile yüzyıla damgasını vurmuştur. Geç Dönem Bezeme programlarına Sanat tarihçileri Avrupa'daki birçok bezeme anlayışının karışımı olarak bizim coğrafyamızda uygulandığı için EKLEKTİK demektedirler.

Her ne kadar batı tandanslı kural ve motiflerle uygulansa da bu bezeme programı bulunduğu coğrafya ya adapte olarak etnik unsurlarla yoğrulup Türkleştirilerek kullanılmıştır. Müslüman mahallesinde salyangoz satılamayacağını

gören batıdan gelen ve batıya gidip eğitim alıp dönen sanatçılar geç dönem sanatımıza Türk bezeme unsurlarının özelliklerini katmışlardır.

Klasik Dönem ile Batılılaşma Dönemi bezeme anlayışı arasında belirgin farklar vardır ve bu farklılıkların temelinde dini olgularında yattığı düşünülebilir. Hıristiyanlık dinini kutsal çiçekleri sanatımızın içine girmiş bu simgesel motifler bizim dini unsurlar içeren eserlerimizde kullanılmaya başlanmıştır. Bilinçli olarak yapıldığı olarak düşünülecek olursa aslında din savaşlarının sanatsal boyuta yansıması olarak yorumlana bilir. Safhane düşünce ile yaklaşırsak da görsel beğeni ve batı sanatının kendine has oturmuş kurallarının bizim sanatta zuhur etmiş hali olarak değerlendirilebilir.

Batılılaşma dönemi ya da Osmanlının batıya açılması ile ülke coğrafyasına giren bu sanatların sürecine bakacak olursak sanatımızda kısa sürede tüketildiğini tekniklere sadık kalınarak klasik anlayıştaki bezeme unsurlarına geri dönüşün başladığını ve cumhuriyet sonrasında da benimsenen klasik dönem süslemesinin etkin olduğunu görürüz.

KAYNAKÇA

ASLANAPA, Oktay ; " Türk Süsleme Sanatları- Turkish Decorative Arts ", Türk Süsleme Sanatları,(Haz. Mehmet Özel),I.Devlet Türk Süsleme Sanatları Sergisi Kataloğu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Apa Ofset Basımevi, İstanbul, s.6-8.

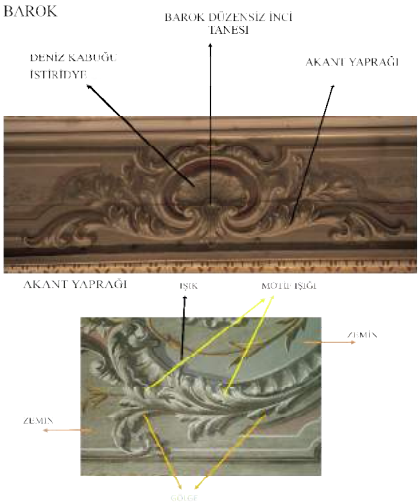
ARSEVEN, Celal Esat; Türk Sanatı Tarihi. Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme Ve Tezyin Sanatlar,I-X.Fasikül. Maarif Vekaleti Yayınları, İstanbul 1955-1959.

BİNARK, İsmet; Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı, Vakıflar Dergisi, S.12,

ÇAĞMAN, Filiz; " Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatcıları Örgütü Ehl-i Hiref ", Türkiyemiz, Y.18, S.54, Sayılı Matbaası, İstanbul, Şubat 1988, s.11-15.;Ehl-i Hiref, s.15-17.(İng).

DEMİRONAT, Muhsin ; " Türk Tezyini Sanatlarında Motifler ", Akademi, S.5, Mart, 1966, s.48-49.

ÜNVER, A. Süheyl ; " Türk Tezyinatı ", Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni, S.133, Şubat 1953, s. 12-14.



Hatai Çeşitleri



Duraklar

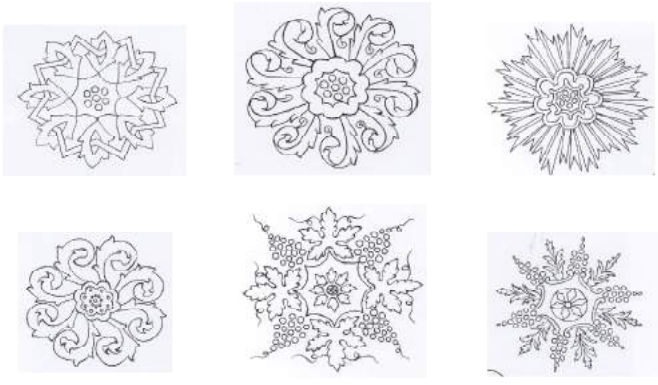


Bordürler





Rozetler



CERRAHPAŞA KAMPÜSÜ ÇEŞMELERİNDE TEZYİNAT

(ORNAMENT ON FOUNTAINS OF CERRAHPAŞA CAMPUS)

Mesude Hülya (ŞANES) DOĞRU*

ABSTRACT

The water culture had a distinct place during the Ottoman Empire. After being settled in Anatolia, it was seen that there were fountains built in the ways of commercial activity in the new geography. On the Spice and Silk Roads, during the journeys, fountains were made at certain distances for the passengers who wanted to meet their water needs. The fountains which were generally located in the centers of villages, towns and neighborhoods, are still in the center even today. The fountains were even the subject of folk songs. Water and water culture are important in our geography. While some fountains were made simple; some of them were decorated in accordance with the artistic characteristics of the period.

Cerrahpasa district, which is located in the old city walls, attracts attention with its mosques, Islamic monasteries, tombs and fountains. The Cerrahpaşa Medical Faculty Campus where the neighborhoods were located in old time, is a complex of buildings located in this region and having certain boundaries. During the construction, some structures that were exposed to the destruction of time in these neighborhoods were under the foundations during the construction of new buildings; or remained standing by keeping its shape. Within the campus area, the fountains used by the inhabitants of the old neighborhoods and having decoration elements from different periods are located within the boundaries of those neighborhoods that do not exist today.

There are some rumors about the Faculty of Medicine Campus buildings will be incorporated into a restoration process. In the near future, it is also necessary to consider that foundations of some structures that had been removed in the previous construction period could be revealed, and restoration or renovation could be done in these buildings. In this process, some losses can also be experienced.

Some fountains that are the subject of this paper and have the period decorations on the fronts are the fountains of the neighborhoods within the boundaries of the campus whose borders had changed over time. The purpose of the paper is to record these fountains located within the campus area; to handle them by comparing their construction periods in order to understand applications which changing and being popular and fashionable from one period to another period and to gain a perspective on new designs.

GİRİŞ

Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleriyle birlikte, kervan yollarının konaklama noktalarında menzil çeşmeleri ve yerleşim merkezlerinde, yaşamı sürdürmenin birincil şartı olan, su ihtiyacını karşılamak üzere, çeşitli çeşmeler inşa ettikleri bilinmektedir. Şehir merkezlerinde de, her mahallede, mahalle sakinlerinin su gereksinimini karşılamak amacıyla; bir ya da birkaç çeşme inşa etme alışkanlığı

* Yrd. Doç. Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya

yüzlerce yıl sürdü. Osmanlı'ya başkentlik eden şehirlerde ve özellikle İstanbul'da bu çeşmelerin sayısı, ihtiyaç miktarına, kullanım şekline göre değişkenlik gösterir. Genel olarak çeşmeleri; duvar/cephe çeşmeleri, köşe çeşmeleri, meydan/iskele çeşmeleri, sütun çeşmeleri, vb. olarak sınıflamak mümkündür.

Çalışmamıza konu olan çeşmeler, Cerrahpaşa Kampüsü alanında, 'Eski İstanbul', olarak adlandırılan, sur bölgesi içinde yer almaktadır. Kampüs, Koca Mustafapaşa Caddesi, Etyemez Tekkesi Sokak, Orgeneral Abdurrahman Nafiz Gürman Caddesi ve Yokuş Çeşmesi Sokak arasında, yaklaşık 140.000 metrekare açık alana ve 210.00 metrekare kapalı alana sahip bir yerleşke durumundadır[16]. İlk kuruluş döneminden günümüzdeki sınırlarına ulaşıncaya kadar, bölge istimlak edilerek kampüsün sınırları genişletilmiştir. Bu genişletme çalışmaları sırasında; yerleşim alanlarında var olan cami, çeşme vb mekânlar da kampüs sınırlarında kalmıştır.

Kampüs içi ve sınırlarına bitişik alanlarda yapılan inceleme sırasında, kampüs içinde 4 adet ve kampüs sınırında 2 adet çeşme tespit edilmiştir. Bu çeşmelerin 4 tanesi duvar çeşmesi, 1 tanesi küçük meydan çeşmesidir. Çavuşzade camiine bitişik olan, Müsahip Besim Ağa çeşmesi, bu 5 çeşmeden farklıdır. Çeşmenin yan duvarlarından birindeki demir parmaklıklardan bakıldığında, bir kuyu ya da sarnıç üzerine oturtulmuş gibi görünen bu çeşmenin sol tarafı betonlanarak camiyle birleştirilmiştir. Konumuz, çeşmelerin çoğunlukla ayna taşlarında bulunan bezemeler olmasına rağmen, bulundukları alanları da belgelemek amacıyla bu 6 adet çeşme aşağıda sıralanmıştır.

Kampüs içinde yer alan çeşmeler:

1. Bugün kampüs içinde Fizik Tedavi Polikliniğinin yakınında bulunan, dikdörtgen planlı bir su haznesinin bir cephesindeki çeşmenin ana gövdesi küfeki taşından yapılmış; ayna taşı ve kurna bölümü mermerdendir. Yan bölümleri ve arkası kesme taş ve tuğlalarla düzenlenmiştir. Restorasyon geçirdiği bariz şekilde anlaşılan çeşmenin yüksekliği: 3.68 m., genişliği: 3.82 m., derinliği: 2.61,5 m. Ebatlarıyla küçük bir meydan çeşmesidir. Sivri kemer geçişinin üzerindeki celi talik kitabesinin yarısı kırılmıştır. Kitabede rakamla yer alan inşa tarihi, hayli tahribata uğramış durumdadır. Zar zor da olsa; H. 1248 tarihi seçilebilmektedir. Manzum kitabenin son beyitinde tarih düşürüldüğü anlaşılmakta ve bu sayede rakamla tespit ettiğimiz tarihin sağlamasını yapabileceğimizi biliyoruz. Kitabeden çeşmenin Yahya Efendi adında birisi tarafından ihya edildiğini (tamir edildiğini) anlamış bulunuyoruz.

Tabii olarak, çeşmenin yenilenen bölümleri ile eski karakteri hem malzeme, hem de üslup açısından farklılıklarıyla göz önündedir. Ayna taşında eski sivri kemerin benzerinin seçilmesi ve büyük kemerin kilit taşı üzerindeki gülbezeğin benzerinin yenilenen ayna taşı kemerinin hemen altında tekrarlanması, ilave bölümün eskisiyle uyumunun düşünüldüğünü işaret etmektedir. Bir dikdörtgen içinde yer alan, ayna bölümündeki (genişliği: 62 cm. yüksekliği:124 cm.) bezemeleri klasikten izler taşısa da, rahatlıkla batılılaşma dönemine ait olduğu söylenebilir. ½ simetrik olarak adlandırabileceğimiz tasarım içinde; musluğun iki yanında, vazo içerisinde buketlerde uzun dallar ve yıldız çiçekleri benzeri çiçekler ve buketlerin üzerinde büyük bir penç, köşebentler içinde birer penç ve 3'er yapraktan oluşan bir tasarım, köşebentlerin üzerinde, çerçevelenmiş bölümlerde, birinde elmaların, diğerinde armutların yer aldığı iki meyve çanağı, yerleştirilmiştir.

[16] ctf.edu.tr/egitim_ogretim/kampus.htm

Bütün bu düzenlemenin etrafında ise; üç tarafı çevreleyen, S-C şeklinde birbirini takip eden, bir rumiyi, hatta münhaniyi andıran, fakat barok dönemi dal ve yaprak kıvrımlarından oluşan, kenar suyu (genişliği: 11.5 cm.) bulunmaktadır. Bu tasarımın üzerindeki taç kısmı, rumi tepeliklere benzeyen, batıda arabesk olarak adlandırılan motiflere benzer ögelerden oluşturulmuştur (genişliği: 12 cm.). Çeşme taçkapıyı andıran, yüksek sivri kemerli bölüm (iki yayın birleşim bölümünde aşağıda yer alan penç motifinin oluşturduğu, gülbezek yer almaktadır.) ve köşebentlerin üzerinde yer alan kitabe ile sonlanır. Çeşmenin üzerinde yağmur oluklu ve kiremitle kaplanmış, bir çatı yer almaktadır.

2. Çeşme; Müsahip Besim Ağa'nın adını taşıyan ve kendisinin yaptırdığı çeşmedir. Yapım yılı: H: 1263 M. 1846'dır. Çavuşzade Camiine bitişik olarak yer almaktadır. Küfeki taşından yapıldığı görülen çeşme dendanlı basık kemeriyle ilgi çekici bir örnektir. Sarnıç kısmı arkaya doğru, uzun dikdörtgen bir yapı oluşturmaktadır. Bu yapının üstü tonozla örtülmüştür. Yüksekliği: 3.31.m., genişliği:2.40 m., derinliği: 3.36 m., olan çeşmenin aynasının yüksekliği: 71 cm., genişliği: 51 cm.'dir. Aynalı bölümün üzerinde musluğun iki yanında birer servi ağacı ve üstte ise bir Mühr-i Süleyman bulunmaktadır. Celi talik kitabesi üzerindeki Sultan Abdülmecid tuğrasının hançer bölümü üzerinde, güle benzeyen stilize bir çiçek demeti bulunmaktadır. Tuğra, kitabe ve hemen altındaki basık kemer, Sultan Mecid dönemine işaret etmektedir. Fakat ayna taşındaki semboller ve üslupları klasik dönem özellikleri taşımaktadır. Sarnıcın dağınık taş durumu, orada eskiden başka bir çeşme olabileceğini ve bu eski çeşmenin ayna taşının çeşmenin yeniden inşası sırasında kullanıldığını düşündürebilir.

3.Çeşme Şah Sultan Camiinin sol tarafında toprağa/asfalta gömülmüş durumdadır. Çeşmenin bu durumuna bakıldığında; zamanında çukur çeşme olabileceği ve kampüsün yeni yapılanması sırasında yolun yükseltilmesi ile, yol altında kalmış olduğu düşünülebilir.

4.Cerrahpaşa Kampüsünün Etyemez Tekkesi Sokak No: 2'de bulunan Esekapı Medresesi; günümüzde Yedam (Yeşilay Danışmanlık Merkezi) olarak işlev görmektedir. Yapının, kapı cephesinde bulunan ve küfeki taşından yapılmış olan çeşmenin ayna bölümünde bulunan desenler tamamıyla tahrip olmuştur. Yüksekliği 3.5 m., genişliği 1.97 m. olan çeşmenin aynasının yüksekliği: 66 cm., genişliği : 46 cm.'dir. Çeşmenin ayna taşında, varlığı zorlukla görülen servi ağaçları ve bir yıldız formu göze çarpmaktadır. Çeşmenin formunu belirleyen sivri kemer geçişinin kilit taşına 8 kollu bir yıldız kabarık olarak yerleştirilmiştir. Sülüs kitabesinden H. 1154 tarihi okunmaktadır. Manzum kitabede, ebcetle tarih düşülmüştür. Kitabe, sivri kemer, ayna kısmı ve bütünüyle üslup olarak, klasik döneme işaret etmektedir. Fakat restore edildiğine dair belirtiler mevcuttur.

5.Cerrahpaşa Kampüsü'nün Samatya sahili tarafında yer alan ve kampüs sınırında bulunan; günümüzde İsra vakfının merkezi olarak kullanılan yapının içindeki duvar çeşmesi, çalışmaya konu olan çeşmelerden farklı bir yapıya sahiptir. Mermere işlenmiş; ayna ve kitabeli bölümleri birbirlerinden farklı ölçülerdedir. Yüksekliği: 2.63 m, genişliği: 4.39 m. olan çeşmenin ayna bölümünün yüksekliği: 99 cm., genişliği: 1.43 m.'dir. Kitabenin bulunduğu üst bölümün yüksekliği: 1.13 m., genişliği: 1.99 m.'dir. H. 1190 tarihi görülen üst bölüm restore edilmiştir. Hattatı, Seyit Rıfat olarak belirlenmiştir. Çeşme Abdülhamid tuğrası taşımaktadır. Ayna bölümündeki bezeme programı üç parçadan oluşan ve iki musluğu bulunan çeşmenin musluklu kısımları, rumili köşebentler kullanılarak tasarlanmıştır. İki

musluğun ortasında bir servi ağacı, servinin arkasında bir ağaç ve ağacın dallarında salkımlar ve stilize yapraklar bulunmaktadır. Ağacın serviyi aşan boyutta filizlenmiş dalları, çerçeveden taşan bir görünüm sunar. Servinin arkasındaki salkımlı ağaç asimetrik tasarlanmıştır. Celi talik kitabenin tahrip olmuş satırları, tam bir okumaya imkân vermemektedir. Kitabe ibaresi içinde, Hazret-i Sa'deddin okunmaktadır. Rakamla yazılan tarihte, 119 mevcuttur. 9'dan sonraki rakam dökülmüştür (H.1190'lar olmalı). Maalesef tarih beyti de okunmayacak durumdadır. Bu sebeple kitabenin ihya sırasında, koyulduğu söylenebilir. Ayna taşındaki motiflerle, kitabe ve yazının, dönemleri arasında, fazla fark olabileceği düşünülmemektedir.

6. Kampüsün Samatya cephesindeki sınırda bulunan ve eklektik (ampir) bir üsluba sahip olan duvar çeşmesinin yüksekliği: 2.83 m., genişliği: 2.74 m.'dir. Mermer olan ayna bölümünde zengin bir bezeme programı mevcuttur. Yaklaşık 1.80 m. yüksekliğindeki bir bölümde yer alan bezemede iki sütun görkemli ve dışa doğru taşmış görkemli, bir akant yaprağıyla birleşmiş; bir kemer oluşturmuştur. Yaprağın ortasında ve iki yanında bulunan halkalara defnelerle işlenmiş bir çelenk, perde gibi yerleştirilmiştir. Yanlardaki halkalara bağlı, açılmış yapraklı iki gül dalı yukarıya doğru uzanmaktadır. Köşebentlerde yapraklı bir tasarım ve köşebentlerin yanlarında kartuşlar içinde, saksıda üçer lale bulunan tasarım görülmektedir. Kitabenin üzerindeki taç kısmında, yine görkemli bir akant yaprağı ve ortasındaki bir çelenk içinde, 'Maşaallah' ibaresi yer almaktadır. Akant yaprağı bu çelenkten çıkmaktadır. Celi sülüs kitabesinden H. 1233 tarihi okunabilmektedir. Kitabenin zeminindeki renk değişimleri ve bazı tahribat sebebiyle, okunması için özel kalıp alınması icap edecektir.

SONUÇ

Cerrahpaşa kampüsü içinde ve sınırında yer alan çeşmeler kampüsün kurulmasından önceki dönemlerde orada bulunan mahallelerin su ihtiyacı için inşa edilmişlerdir. Tespit edilen 6 çeşmenin bir tanesi toprağa gömülü olduğundan süsleme programı tespit edilememiştir. Diğer beş çeşmenin bezeme programlarında birbirlerine benzer motiflerle birlikte, birbirlerinden oldukça farklı motifler de yer almaktadır.

Cerrahpaşa Kampüsünün istimlak edilmiş bir alan üzerine inşa edilmiş olduğunu bilmekteyiz. Bir kaç mahalleyi bünyesinde bulunduran bu kampüste oldukça fazla çeşme bulunduğunu görüyoruz. Fetihten Cumhuriyetin ilanına kadar, Osmanlı'nın dönemlerinin mimari, mimari plastik, yazı, tezyinat açısından temsil kabiliyeti bulunan bu eserlerin, günümüzde, taşıdığı değerle paralel bir alaka görmediği anlaşılıyor.

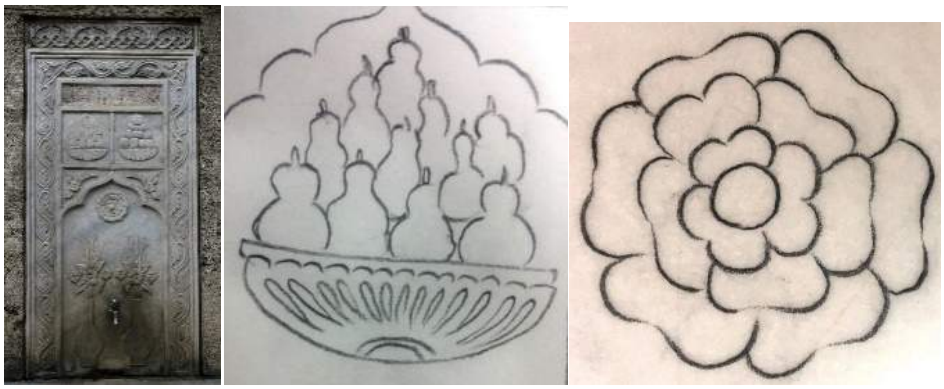
Çeşmelerin bezeme programlarında ortak bazı motifler bulunmakla birlikte, bazıları da birbirlerinden farklılık arz etmektedir. Aşağıda yer alan tabloda, çeşmelerdeki ortak ve farklı motifler yer almaktadır.

çeşme	vazolu çiçek	meyve sepeti	S-C kıvrımlı kenar suyu	penç	3yapra kve penç
çeşme	servi ağacı	Mühr-i Süleyman			
çeşme	servi ağacı	yıldız			

çeşme	servi ağacı	yıldız	rumili köşebent	lale	Hurma
çeşme	Akant yaprağı	defne yapraklı perde	sütun	lale	Yaprak

Bu şemaya göre, 5 çeşmenin 3 tanesinde servi ağacı ortak olarak kullanılmış motiftir. 2 çeşmede, yıldız, penç ve lale ortak motiftir. 1'er örneği görülen motifler ise; vazolu çiçek, meyve sepeti (elma ve armutlar), mühr-i Süleyman, sütun, akantüs yaprağı, S-C kıvrımlı kenar suyu, defne yapraklı perde, rumili köşebenttir. Bu motifler şehrin farklı yerlerinde bulunan çok sayıda çeşme üzerinde de görülebilir. Ancak biz 5 örnek üzerinde çalıştığımızdan; sonuçlarımız bu örneklerle sınırlıdır.

İstanbul'un en göz önünde olan böyle bir alanında bile, bu kadar tahrip olmuş eski eserlerimiz, onarılmayı beklemektedir. Bazı eserlerin yok olduğu ve günümüze ulaşmadığı kesindir. Cerrahpaşa Kampüsü örneğinde; olduğu gibi, çeşmeler korunmaya ve onarıma alınmadıkları takdirde, karşılaşacağımız sonuç, sadece hüsran olacaktır.



1.çeşme – 1. Çeşmenin desenlerinden detay çizimi. (Çizimler; Rabia Mütevelli ve M. Hülya (Şanes) Doğru'ya aittir.)



6.çeşme – 6. Çeşmenin desenlerinden detay çizimi(Çizim; M.Hülya (Şanes) Doğru'ya aittir.)



5. çeşme – 5. Çeşmenin desenlerinden detay çizimi (Çizimler; Emsele Bal ve M. Hülya (Şanes) Doğru'ya aittir.)

OSMANLI TEZHİP SANATINDA "PAFTA" KULLANIMI VE ÖNEMİ

(USE AND IMPORTANCE OF "SCREW PLATE" IN THE OTTOMAN ILLUMINATION ART)

Hüsna KILIÇ*

ABSTRACT

All or some of the elements such as lines, colors, shape, rhythm, ratio-proportion, balance and composition are used in formation of art works. These elements which differ depending on use in each art branch are the leading indispensible elements of Traditional Turkish Arts. In the illumination art that is a branch of Traditional Turkish Arts in which the abstract concept is totally dominant the elements of composition, rhythm, balance and ratio-proportion are used in harmony with each other. Closed forms called as "screw plate" are used in order to create color variation and eliminate monotony in composition while performing illumination design. These screw plates are occasionally made of lines or patterns. Types of screw plates which differ in terms of form reveal diversity and richness in designs.

This study aims to research stylistic types of screw plates which were used in the Ottoman illumination art and their functions in composition, analyze the artistic concept of the period and contribute in formation of new designs. The design elements which form the general character of screw plates, their shapes, colors and relationship with ground will be examined and the importance of screw plates in compositions will be emphasized. Moreover, the screw plates of handwritten works will be indicated with drawings.

GİRİŞ

Tezhib, Türk sanatında elyazması eserleri, murakka denilen hüsn-i hat yani güzel yazı levha ve albümler ve padişah tuğralarına altın ve boya ile yapılan süsleme sanatına verilen isimdir. Tezhib, stilize ve yarı stilize doğadan yorumlanmış motiflerden oluşur.

Tezhib, çini, taş işçiliği, cilt gibi sanat dallarında motif ve desen bilgileri aynı esaslara dayanır. Sadece desenin uygulanacağı yere, kullanılacağı teknik ve malzemeye göre ayrıntılarda bazı farklılıklar görülmektedir. Mesela desen tasarlanırken çizilecek desenin çeşidi, yoğunluğu, motifleri, büyüklüğü ve renklerinin seçimi, işleneceği yüzeyin şekline, büyüklüğüne, yapıldığı maddeye, kullanılacak tekniğe göre yapılır. Onun için Türk tezyini sanatlarında kalıp usulü kullanılmamış, bezenecek her yüzeye uygun yeni bir desen çizilmektedir.

Örneğin; çini panodaki hatayi motifi, tezhiblenecek desendeki hatayiye göre çok daha büyük ve ayrıntılıdır. Taş üzerine oyulacak desenin motifleri de bunlara göre daha iridir. Hatta sadece tezhib sanatı için çizilecek desenlerdeki motiflerin boyutu bile, süslemede kullanılacak tekniklere göre değişir. Halkar tekniğinde daha iri ve ayrıntılı, klasik tezhibde çok daha sade ve küçük motifler kullanılır. Renk seçiminde ise, taş, ahşap, fildişi ve deri üzerine işlenen desenler

* Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul.

için zeminin doğal yapısına uygun renkler ve altın tercih edilir. Tezhipte, çinide ise bulunduğu yüzyıla göre değişen, Türk sanatının klasik renk zevki dikkate alınır. İşte bunun gibi pek çok ince ayrıntılar, Türk sanatının gözü, gönlü dinlendiren ihtişamlı zevkini, estetiğini ortaya koyan önemli hususlardır.

Bu önemli detayların yanında tüm sanat dallarının da ortak prensibi olan ritim, denge, bütünlük gibi tasarım ilkeleri tezyini sanatların tüm alanlarında oldukça önemlidir. Özellikle tezhip sanatında önemli bir yeri olan bu ilkeler tasarımın temel taşını oluşturmaktadır.

Görsel sanatlarda denge ilkesi, eserin istenen etkiyi yaratması için gerekli en temel unsurlardandır. Tasarımı oluşturan hareketli öğeler, belirlenen düzlemde dengeli bir biçimde dağılırsa kompozisyonda denge sağlanır. Denge; biçimde, renkte, harekette ve tonlamada kendini göstermektedir. Bir kompozisyon kurgusunda nesnelerin renkleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri karşılaştırıldığında ve birbirleriyle kıyaslandığında bir dengeyi hissetmek istenir (Atalayarer,2004:54).

Aynı şekilde ritimde Görsel bütünlük oluşturan öğelerin düzenli ya da düzensiz olarak, görsel niteliklerini değiştirmeden birbirini tekrar etmesiyle oluşur ve tezhip kompozisyonlarının vazgeçilmez ilklerinin başında gelir. “Yükseliş ve alçalışların, sıçrama ve yayılışların, genişleme ve daralmaların, derece derece uyumlu, yumuşak geçiş ve bağlanışları, gruplaşmaların sayısı, gücü, dağılımı, kısaca ahengin belirli aralıklarla tekrarı ritimdir” (Atalayer,2004:116).

Tezhip sanatında önemli bir yere sahip olan tasarım ilkeleri, kompozisyonlar incelendiğinde hemen hemen her tasarımda karışımıza çıkmaktadır. Kompozisyondaki leke ve renk dengesini, ritmi, bütünlüğü, hareketi, oran-orantıyı ve hatta zıtlığı, “pafta” adı verilen ve tezhibin bir unsuru olan kapalı formlar ortaya çıkarır. Kökeni Farsça olan “bafte” yani “pafta” kelimesinin anlamı büyük benek leke olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük, 1989:1152).

Tezhip Sanatında Kullanılan Paftalar

Geniş alanlar için kompozisyon tasarlanırken, deseni monotonluktan kurtarmak ve tekdüzeliği ortadan kaldırmak için bezenecek alan, iplik, ayırma rumi, bulut veya saz yolu yapraklar gibi motif ve tezhip elemanları kullanılarak bölgelere ayrılmakta ve bu kısımların zemini farklı renklere boyanmaktadır. Bu işleme “paftalamak veya paftalara ayırmak”, zemini farkı renk ile boyanmış bölgelere ise “pafta” denir. Tezyini sanatlarda esere renk ve desen bakımından zenginlik katmak için yapılan paftalamaların en güzel örneklerini, serlevha, zahriye, unvan sayfası ve hilye tezhiblerinde görmek mümkündür.

Paftaları ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi; desenin içinde yer alan ve desenin motif, renk, doku, açık-koyu gibi alanlarını belirleyen biçimlerdir. Bu kapalı alanlar, bezeme deseninin tasarım öğeleri durumundadır ki bunlar; tasarım yapılırken ilk yerleri belirlenip tasarıma yön veren öğelerdir. İkincisi ise, bezeme deseninin dışında gelişen bağımsız kapalı alanlardır. Bunlar, şemse, salbek, köşebend, kitâbe açmak, madalyon gibi özel isimlerle anılırlar.

“Dikdörtgen veya kare bir alanın dört köşesine yerleştirilen simetrili paftalar “köşebend” olarak tanımlanır. “Kitâbe açmak”; dikdörtgen bir alanın üst kenarının ortasından itibaren iki yanına yerleştirilmiş olan paftalar için kullanılır. Alt köşelerde bazen daha küçük boyutta ve simetrili paftalar da yer alabilir” (Birol,2008:112).

Tasarımları genel olarak değerlendirdiğimizde paftaların çoğunlukla simetrili kullanıldığı görülmektedir.

Paftalama şeklinin ait olduğu yüzyıla göre, farklı tipleri vardır. 11. , 12. , 13. yüzyıllarda gelişerek, 14. yüzyılın ikinci yarısı boyunca erken devir bezemelerindeki paftalama şekli, daha çok geometrik üsluptadır. Bu tip paftalarda genellikle geometrik şekilleri ayıran şeritler, buluşma noktalarında birbirini alttan, üstten geçerek bağlanır ve paftaları oluşturur. Yapılan araştırmada paftalar genel hatları ile üç başlıkta incelemek mümkündür.

1. Dış hatları çizgilerden oluşan paftalar
1.1. Düz çizgilerden oluşan yani geometrik şekillerden oluşan paftalar
1.2. Organik şekillerden yani den dan adı verilen çizgilerden oluşan paftalar
2. Motif ve dalların birbiri ile kesişmesi sonucu oluşan paftalar
3. Tasarımda kullanılan bir motif gurubunun oluşturduğu kapalı formlar (Rumiler)

1. Dış Hatları Çizgilerden Oluşan Paftalar

1.1. Düz Çizgilerden Oluşan Yani Geometrik Şekillerden Oluşan Paftalar

Selçuklu döneminde sıkça kullanılan bu paftalama çeşidi tamamen çizgilerden oluşmaktadır. Bu çizgiler birbiri ile birleşerek ve kesişerek üçgen, yıldız, kare vb. pek çok formu ortaya çıkarmaktadır. Bu formların içine müstakil tasarımlar yapılarak bezenmiştir.

1.2. Organik şekillerden yani dendan adı verilen çizgilerden oluşan paftalar

Bu paftalar, desen içerisinde tasarım öğeleri olarak yer alabilirler. Bunun yanı sıra, kendileri de bağımsız birer kapalı alan olarak özel isimlerle anılırlar. “ ”C” şeklindeki çizgiler, başka bir değişle, “dendan” adı verilen basık, küçük yarım daireler birbiri ardına sıralanarak paftaların sınırlarını oluşturmuşlardır. Dendanların sayılarının arttırılması ve azaltılmasıyla farklı görünümde paftalar elde edilmiştir. Fazla kavisli olmayan iki adet “S” şeklindeki çizgi dışa doğru yönlendirilerek bir noktada birleştirilmiş ve böylelikle, dendanların arasında sivri tepecikler elde edilmiştir” (Pekpelvan 2015:43).

2. Motif Ve Dalların Birbiri İle Kesişmesi Sonucu Oluşan Paftalar

“Bitki ve hayvan kökenli motifler ile bulut motiflerinin üzerinde yer aldıkları dal veya sapların belli kurallar çerçevesinde birleştirilmesiyle oluşturulan paftalardır” (Pekpelvan,2015:44).

Desenin içinde bulunan ve her biri ayrı göreve sahip olan motifler sınırları belirleyerek paftayı oluşturur. Ve bu paftalar farklı renkte boyanarak ya da farklı teknik kullanılarak desende hareketliliği sağlar.

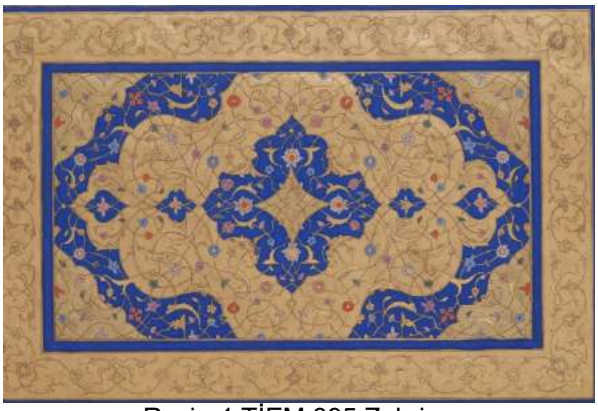
3. Tasarımda Kullanılan Bir Motif Gurubunun Oluşturduğu Kapalı Formlar (Rumiler)

Kapalı formlar, özellikle Rumi tasarımlarının çıkış noktalarını oluşturmakta ve kompozisyonda farklı renkte boyanarak ön plana çıkarılmaktadır. Tezhip sanatında motiflerin oluşturduğu kapalı formlar en fazla Rumilerde kullanılır. Motif form olarak kapalı pek çok alan oluşturmaya müsait olduğundan Rumilerin iç bünyelerinde pek çok renk çeşitliliğine gidilir.

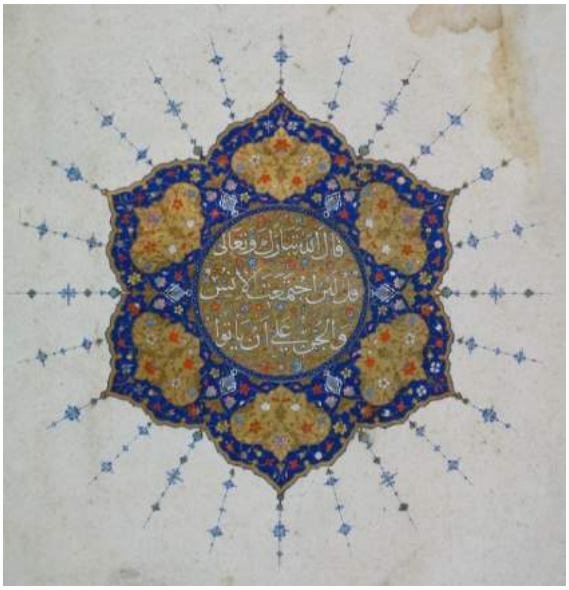
SONUÇ

Geçmişi yüzyıllara dayanan tezyini sanatların her biri stilize edilmiş motiflerden oluşmaktadır. Yalın bir anlatımı olan bu sanatlar dönemlerine göre gelişim ve değişim gösterse de belirli kurallar çerçevesinde şekil almıştır. Benzer biçim veya formların kullanımıyla gerçekleştirilen tezyini sanatların büyük bir bölümünde leke dengesi zeminde oluşturulan kapalı alanlarla yani paftalarla oluşturulur.

Tezhip sanatında kullanılan paftaların, kompozisyonlarda ne denli önemli bir görev üstlendiğini vurguladığımız bu bildiride; paftaların zemini parçalayarak kütle etkisinin azalttığını, hareket ve ritim oluşturduğunu, yüzeyde açık-koyu leke dengesi oluşturduğunu, motif ve yazı gruplarının birbirinden ayırdığını ve son olarak farklı renklerin kullanımına olanak sağladığını tüm açıklığı ile görmekteyiz.



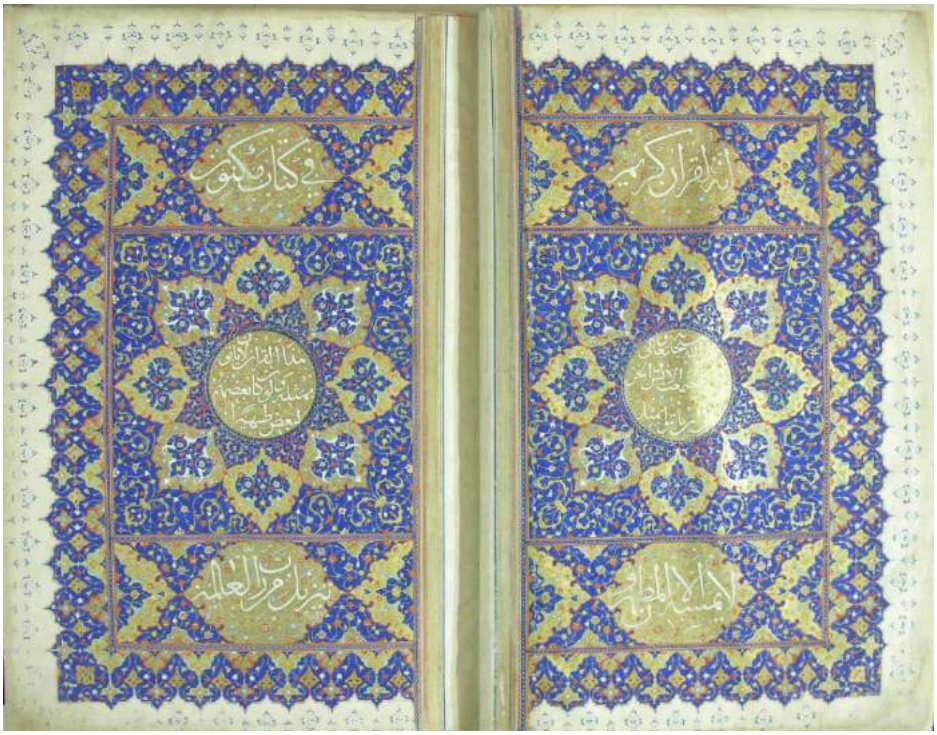
Resim1:TİEM 395 Zahriye



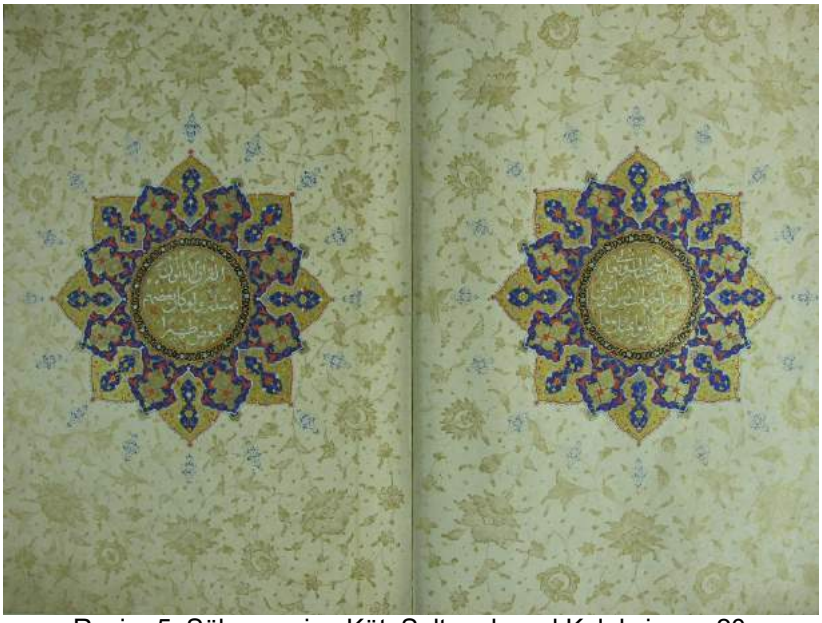
Resim 2: Süleymaniye Küt. Amcazade Hüseyin 1



Resim 3: Süleymaniye Küt. Sultanahmed Koleksiyonu 25



Resim 4: Süleymaniye Küt. Sultanahmed Koleksiyonu 22



Resim 5: Süleymaniye Küt. Sultanahmed Koleksiyonu 20

KAYNAKÇA

Atalayer, Faruk, Çağdaş Temel Sanat (Tasarım) Eğitimi ve Postmodernite-Geleneksellik. Anadolu Sanat. Eskişehir, 2004.
Atalayer, Faruk, Temel Sanat Öğeleri. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2004.
Pekpelvan, Belgin, "Klâsik Dönem Osmanlı Tezyînî Sanatlarında Pafta
Çizim Tekniği ve Çeşitleri, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2008.
Demiriz, Yıldız, Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler, İstanbul,1986.
Derman, Fatma-Çiçek, "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tebirler Ve Malzeme", Hat Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s:525-535.
Duran, Gülnur, "18.yy Tezhip Sanatı", Hat Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s:397-416.
İnci A. Birol, Klâsik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı
Kullanımı" Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı:38 Yıl: 2015/1
Mesera, G.,Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı, İstanbul, 1987
Tansug, Sezer,Çagdas Türk Sanatı., İstanbul, 1996
Türkçe Sözlük, Cilt 2, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1989.
Üçer Kaya, Üçer Münevver, Lale-i Münevveran, İstanbul, 2006.
Ünver, Süheyl, 16.Asırda Türk Buketleri, İstanbul, 1953.
Ünver, Süheyl, Müzehhip Kara Memi, y.y. , İstanbul 1983.
Ünver, Süheyl16. "Türk Sanatında Çiçekler ve Buketler", Türkiyemiz S:22, İstanbul, 1977, s:17.

16. OTURUM 16. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Necati DEMİR
Doç. (Assoc. Prof.) Münevver ÜÇER

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

İÇ ANADOLU BÖLGESİ KADIN HALK GİYİMİNDE KULLANILAN "GÖYNEKLER"

"GÖYNEKLER" USED IN THE WOMEN FOLK CLOTHING OF CENTRAL ANATOLIA REGION

Fatma KOÇ*
Emine KOCA**

ABSRACT

The first piece of the Turkish folk dress characterized by the dress pieces is the goynek worn over the skin. Goyneks which are usually worn over the inner pants (salvar), are not only one of the members providing the property of urban wearing with the outer dresses, but also they have an extra importance for the usage of women and men wearing.

This situation, which varies according to the region as it is in the other clothing vestiges, reveals the regional differences in the vestibles with its material, form, ornamentation, usage characteristics and nomenclature and provides the diversity of dressing cultures. For this reason, it is culturally important to document the original characteristics of the goyneks, which are a cultural reflection of the society in which they are used.

In this study, it was aimed to determine the formal characteristics of goynekler used in women's folk clothing of inner Anatolia region. Women's goynekler reached in the field researches made by researchers in different time periods in Ankara, Nevşehir, Kayseri, Konya, Sivas, Yozgat, Tokat districts and villages were examined in the direction of observation form (clothes examination form), photographs were taken and decorative features are interpreted with a systematic approach required by the field

Key words: Central Anatolia, women, folk clothes, göynek,

GİRİŞ

Türk halk giyiminin en eski ve önemli parçası olan iç giyim unsurları tene giyilen gömlek ve iç donlardan oluşmaktadır. Söz konusu giyim ürünleri hem erkek hem de kadın giyiminde kullanılabilen benzer özelliklere sahiptir. Anadolu'nun pek çok bölgesinin kadın giyim kuşamında kullanılan göynekler iç giysi olarak kullanılmalarına rağmen, fonksiyonel ve sembolik işlevleri ile dış giyimle bütünleşerek, giyim kuşam biçiminin belirleyici bir unsuru olarak da kullanılmaktadır. Bazen entarilerin açık yaka oyuntularını kapatan, bazen bu yaka açıklıklarını süsleyen, göynekler fonksiyonellikleri ile dikkat çekerken, bazen de katlanan etek uçlarının altından işlemeli etek görüntüleriyle sembolik işlevleri ile de ön plana çıkmaktadır.

Şemseddin Sami (1901(1985), "Kamusu Türkî" adlı eserinde *"gömlek"* teriminin asıl kullanımının *"gön"* (deri, ten) kökünden gelen *"gönlek"* olduğunu belirtmiştir. Ayrıca *"gönleği çıplak tene giyilen şey"* olarak tanımlamış, erkek gömleklerinin eteği dizden yukarda olacak şekilde belden aşağı kısmının iç

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü
** Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü

donunun içine sokularak kullanıldığını; kadın gömleklerinin ise ayak bileklerine kadar uzun olabildiğini belirtmiştir.

Usmanova (2011:21) *"Altay Dillerinde Üst Giysi Adları"* başlıklı çalışmasında gömlek teriminin *"temelde kөńlek terimin karşılığı olarak 'deriden yapılmış giysi" olarak tanımlandığını, kelimenin "kön/ gön kökü ve isimden giyim adı yapan -lek ekinden türediği"* yönünde bir varsayımda bulunmuştur. Yaptığı araştırmada Türk toplumlarının pek çoğunda benzer özelliklere sahip bir giysi parçası olarak kullanılan gömleğin birbiri ile benzerlik gösteren adlarının olduğunu tespit etmiştir Usmanova'nın Türkçedeki "kөńlek" biçiminin Altay dillerindeki "*ince, hafif, kollu ve yakalı giysi", "üst giysi", "iç giysi", "kadınların iç giysisi"* anlamlarını ifade etmek için kullanıldığını ve bunların *"Karahanlıca'da könlek , Çağatay Türkçesi könlek, köjnek , Türkiye Türkçesi gömlek, gönlek, gönek, köjnäk, könček, Tatar Türkçesi külmäk, Özbek Türkçesi kojnak, kojlak , Uygur Türkçesi könlak, könnek , Azerî ve Türkmen Türkçesi köjnek, Türkmen Türkçesi ağzı gömlek , Hakas Türkçesi kögenek, Şor Türkçesi künek , Oyrat Türkçesi künek , Yakut Türkçesi künkülaki , Tuva Türkçesi xöjleŋ, Kırgız Türkçesi köjnek , Nogay Türkçesi köjlek , Başkurt Türkçesi küldak , Balkar Türkçesi kölek , Gagauz Türkçesi gölmak , Karayım Türkçesi kölmek , Kara Kalpak Türkçesi köjlek , Kumuk Türkçesi gölek"* şeklinde ifade edildiğini belirtmiştir. Söz konusu terimlerin bir biri ile olan benzerliği Türk toplumlarında kullanılan bu giysinin kökeninin toplumsal göçlerin başlamadan önceki Orta Asya'da oluşan ortak kültür değerleri ile açıklanabilir.

Anadolu'nun pek çok bölgesinde "göynek" olarak adlandırılmasına rağmen kullanılan malzeme, kullanım yeri ve türü göz önüne alındığında bölgesel özellikler ile farklı şekillerde isimlendirilmişlerdir. Koca ve Vural (2013, 277) gömlekler ile ilgili yapmış oldukları çalışmada halk giyim kuşamında kullanılan gömleklere *"Kütahya'da "al gömlek", Çorum'da "heril gömlek", "melez gömlek", "kıvratma gömlek", Aydın'da "köynek", "göynek", Manisa'da "iç gömlek", "yanışlı gömlek", Sivas'ta "satranç köynek", Samsun Vezirköprü'de "satrac gömlek", Ankara Güdül'de "gömlek, göynek, iç gömleği veya tefi gömlek",Konya Sarayönü'de "iç kölek", Kocacık yöresinde "yenli gömlek", Burdur'da göynek, köynek", Çorum'da "içlik""* adlarının verildiğini tespit etmişlerdir. Ayrıca Karaman ve arkadaşlarının (2016:212) Çorum ili Fındıklı köyünde yapmış oldukları araştırmada gelenekli giysilerde kullanılan kolsuz yeleklere *"Göynek"* adının verildiğini belirlemişlerdir.

Özellikle mahremiyet kavramı açısından değerlendirildiğinde görünürlüğü daha az olan don ve gömlek gibi iç giysilere ilişkin araştırmalar daha az sayıdadır. Günümüzde pamuklu dokumalardan yapılan ve hazır üretim tekniği ile üretilen iç çamaşırlarının daha ucuza mal edilmesi, daha pratik olması, çabuk temizlenmesi vb. nedenler ile el dokuması kumaşlardan yapılan göynek ve donların yerini alması bu giysilerin dış giyime oranla daha çabuk terk edilmesine neden olmuştur (Koç ve Çelik, 2015:38). Bu durum, halk giyim kuşamında kullanılan iç giyim unsurlarına ait giysilerin öncelikli olarak araştırılması ve belgelendirilme çalışmalarının yapılması gerekliliği gün geçtikçe önemini artırmaktadır.

İç Anadolu bölgesi kadın halk giyiminde kullanılan göyneklerin biçimsel özelliklerinin belirlenmesi ve belgelendirilmesi amacıyla yapılan bu çalışma, Türk kültür mirasının kaybolan değerlerinin tespit edilmesi, belgelendirilmesi, koruma altına alınması ve sürdürülebilirliğine katkı sağlanabilmesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca araştırma çıktılarının araştırmacılara yol gösterici bir zemin hazırlayacağı da düşünülmektedir.

1. YÖNTEM

İç Anadolu bölgesinde kullanılan iç giyim unsurlarından kadın gömleklerinin özelliklerinin analiz edileceği bu çalışmada; tarama yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle konu ile ilgili literatür taranmış ve Ankara, Nevşehir, Kayseri, Konya, Sivas, Yozgat, Tokat (Orta Karadeniz bölgesinin iç kesiminde yer alan Tokat ili, Sivas ve Yozgat ile geniş sınırları olan komşu il olması ve giysi benzerlikleri gözlendiğinden araştırma kapsamına dâhil edilmiştir), ilçe ve köylerinde farklı zaman dilimlerinde araştırmacılar tarafından yapılan alan araştırmasında ulaşılabilen kadın iç giyim unsurlarından göynekler araştırmanın materyalini oluşturmaktadır.

Göyneklere ilişkin verilerin elde edilmesinde araştırmacılar tarafından hazırlanan gözlem formu (giysi inceleme formu) ve görüşme formundan yararlanılmış elde edilen giysilerin fotoğrafları çekilmiş, biçimsel özelliklerini içeren grafik çizimleri yapılmış, biçim, kesim, dikim, malzeme ve süsleme özellikleri alanın gerektirdiği sistematik bir yaklaşımla ele alınarak yorumlanmıştır. Söz konusu özellikler doğrultusunda biçimsel benzerlikleri ve farklılıkları açısından sınıflandırılmıştır. Araştırma kapsamında alan araştırması yapılan iç Anadolu bölgesindeki il, ilçe ve köyler Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. İç Anadolu Bölgesi Alan Araştırması Yapılan İller, İlçe ve Köyler

Ankara 1	**Konya1**	**Nevşehir 3**	**Sivas 1**	**Tokat***	**Yozgat 6**
Elmadağ İlçesi	Ilgın İlçesi Argıthan Kasabası	Kaymaklı Köyü(Yunanistan göçmen)	Merkez ilçe	Turhal İlçesi Çaylı Köyü	Çekerek ilçesi-Demircialan Köyü
					Çekerek ilçesi- Çürük, Özören, Sarıköy Köyleri
					Sorgun Karabalı Kasabası

**Orta Karadeniz bölgesinin iç kesiminde yer alan Tokat ili, Sivas ve Yozgat ile geniş sınırları olan komşu il olması nedeniyle araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.*

2. BULGULAR VE YORUM

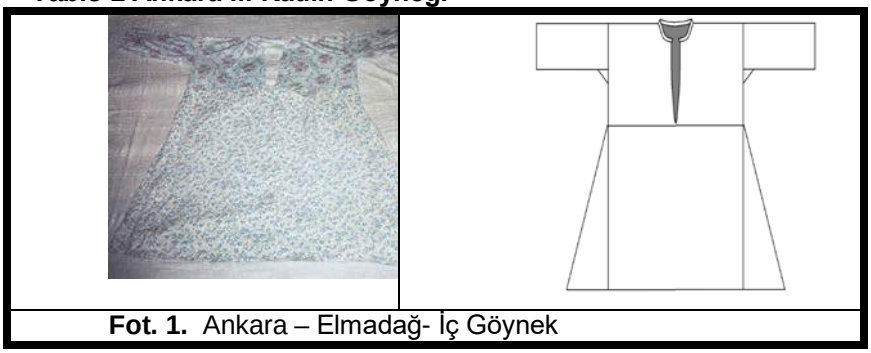
Örf adet ve geleneklerin harmanlanmasıyla biçimlendirilen gelenekli giyim kuşam biçimleri toplumlar tarafından kuşaktan kuşağa aktarılarak birinden diğerine geçerek değişmezlik kazanır. Bu durum evrensel boyutta olabildiği gibi bölgesel özellikleri içinde barındıran küçük toplumları ilgilendiren özellikleri oluşturan daha küçük boyutta da olabilir. Koç ve Koca (2016:761) küçük boyuttaki oluşumları bölgesel kimlik ile ilişkilendirmişler ve bölgesel kimliğin göstergesi olarak giysilerin kullanıldığını ve bu giysilerin toplumun içinde yaşayan insanlara ifade ettiği anlamın önemini vurgulamışlardır.

İç Anadolu bölgesinde yapılan bu araştırma kapsamında tespit edilen göyneklerin bölgesel kimliği oluşturabilecek nitelikleri içinde barındırdığını söylemek mümkündür. Bölgede yapılan araştırma sonucunda ulaşılan az sayıdaki orijinal göynek örneklerinin tamamen manevi değer çerçevesinde kişilerin sandıklarında saklandığı kullanımının yok denecek kadar azaldığı tespit edilen önemli bir bulgudur. Araştırma yapılan yörelerde ulaşılabilen kadın göynek örneklerinin iç giyim unsuru olarak kullanılması, benzer malzemelerden üretilmesi ortak bir özellik olarak görülürken, kullanım yeri, kesim özellikleri, süsleme özellikleri açısından bölgesel farklılıkları da içermektedir.

Gelenekli yaşamda kullanılan giysiler, teknolojik ürünlerin gündeme gelip geniş enlere sahip kumaşların kullanıldığı dönemlere kadar el tezgahlarında dokunan dar enli kumaşlardan üretilmişlerdir. Koca ve Vural (2013:279) çalışmalarında eski örneklerinde el tezgâhlarında dokunan dar enli kumaşların yaklaşık 25 ile 70 arasında değiştiğini ancak 70 cm olanlarının çok az olduğunu en sık rastlanılanlarının 35-55 cm. olduğunu belirtmişlerdir. Doğal renkli liflerden dokunan bu kumaşların boyasız olması iç giyim unsuru olarak kullanılması ile ilişkilendirilebilir. Biçimlerin oluşturulmasında bu dar enli kumaşların önemli etkisi olmuş, biçimsel farklılıkları oluşturacak şekilde çeşitlenmiştir. İç Anadolu bölgesinde tespit edilen örneklerin büyük bir çoğunluğunun da söz konusu bu biçimlendirmenin etken olduğu görülmüştür.

Elde edilen örnekler arasında Yozgat ve Tokat illerinde kullanılan göyneklerin iç giyim unsuru olmasına rağmen giysinin dış görünümünü etkileyecek şekilde kullanılması bu göyneklerin süsleme özelliklerinin biçimlendirilmesinde de etkili olmuştur.

Tablo 2 Ankara İli Kadın Göyneği



Fot. 1. Ankara – Elmadağ- İç Göynek

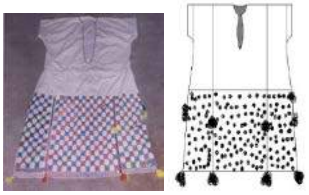
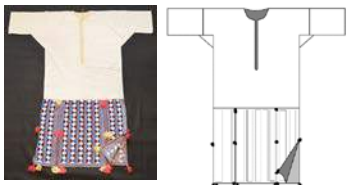
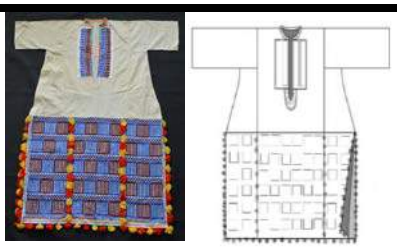
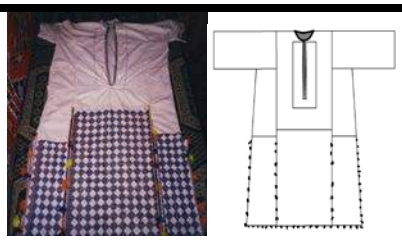
Tablo 2 incelendiğinde Ankara ili, Elmadağ ilçesinde iç giyim olarak kullanılan ve yörede *"iç göynek"* adı ile bilinmektedir. Genellikle orta yaş ve üstündeki yaşta kadınlar tarafından kullanılmaktadır. İç giyim olarak kullanılmasını yanısıra gecelik entarisi olarak ta kullanılmaktadır. Omuz hizasından ikiye katlanarak oluşturulan ön ve arka bedenin her iki kenarına "T" biçiminde 90 derece açı ile birleştirilen kolları uzundur. Kol altlarına kare şeklinde "kuş" parçası yerleştirilerek kola hareket serbestisi verilmek istenmiştir. Boyu diz ile ayak bileği arasında uzunluktadır. Giysinin bele kadar olan bölümü mavi beyaz emprime desenli basma kumaştan, etek ise yine aynı kumaşın daha farklı bir deseni ile renklendirilmiştir. Eteğin kenerlerına etek ucunda genişleyecek şekilde üçgen peşler yerleştirilmiştir. Göyneğin ön ortası bele kadar açık, yaka çevresine 1cm genişliğinde biye geçirilmiştir.

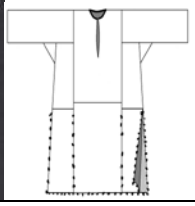
İç Anadolu bölgesi Yozgat ve Tokat illerinde yapılan araştırma sonucunda ulaşılabilen göynek örneklerine ilişkin bilgiler Tablo 3'te sunulmuştur.

Orta Karadeniz bölgesinin iç kesiminde yer alan Tokat ili, Sivas ve Yozgat ile geniş sınırları olan komşu il olması ve Yozgat ilinde bulunan pek çok giysi örneği ile benzerlik göstermesi nedeni ile araştırma kapsamına alınmıştır. Tokat ve Yozgat illerinde elde edilen örneklerin birbiri ile benzerliği nedeni ile aynı tabloda değerlendirilmiştir.

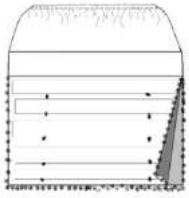
Tablo 3 incelendiğinde Yozgat ve tokat illerinin ilçe ve köylerinde kullanılan göyneklerin giysi bütünlüğü içerisinde kullanım biçimleri yaklaşık olarak birbirine benzemekle birlikte biçimsel özellikler açısından farklılık göstermektedir. Yörede kadınların kullandığı farklı özelliklere sahip 6 göynek tipine ulaşılmıştır. Yozgat, Çekerek ilçesi Çürük, Özören, Yukarıoba Köylerinde *"Boylu Göynek",* Yozgat, Çekerek ilçesi, Sarıköy ve Demircialan Köylerinde ve Sorgun ilçesi Karabalı Köyünde *"Göynek"*, Tokat, Turhal ilçesi Çaylı Köyünde *"Göynek"*, adları ile anılmaktadır. Ancak yörede göynek yerine kullanılan ve etek şeklinde yapılandırılmış üzeri işlemeli etekliklere de Yozgat, Çekerek İlçesi, Yukarıoba Köyünde *"Göynek Etek",* Tokat ili Kızık ve Dodurga Köylerinde ise bu etekliklere "*İç Saya veya İç etek"* adları verilmiştir. Göynek eteğin haricindeki tüm göyneklerin omuz hizasından ikiye katlanarak oluşturulan ön ve arka bedenin her iki kenarına "T" biçiminde 90 derece açı ile birleştirilen kolları bulunmaktadır sadece 2 numaralı fotoğftaki göyneğin kolları oldukça kısa diğerleri uzundur. Fotoğraf 3 ve 6'daki göyneğin kol altlarına kare şeklinde *"kuş"* parçası yerleştirilerek kola hareket serbestisi verilmek istenmiştir. Tüm göyneklerin boyları diz ile ayak bileği arasında uzunlukta, yanlara etek ucunu genişletmek için peş yerleştirilmiştir ve etek uçlarında yırtmaçları bulunmaktadır. Göyneklerin biçimsel özelliklerindeki farklılıklar kol ile peşlerin beden parçasına yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur.

Tablo 3 Yozgat ve Tokat İlleri Kadın Göynekleri

<table>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Fot. 2. Yozgat -Çekerek – Çürük-Özören – Yukarıoba Köyleri -Boylu Göynek Yozgat - Çekerek-Sarıköy ve Demircialan Köyleri- Göynek</td>
<td>Fot. 3. Yozgat-Çekerek İlçesi-Yukarıoba Köyü - Boylu Göynek</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Fot.4. Yozgat – Çekerek İlçesi-Sarıköy ve Demircialan Köyleri-Göynek</td>
<td>Fot.5. Yozgat –Çekerek İlçesi-Demircialan, Sarıköy, Çürük - Özören Köyleri-Göynek</td>
</tr>
</table>

Fot.6. Yozgat- Sorgun –Karabalı Köyü –Göynek Tokat –Turhal –Çaylı Köyü-Göynek

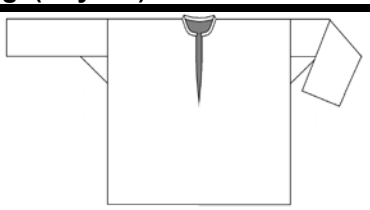



Fot.7. Yozgat – ÇekerekİlçesiYukarıoba Köyü - Göynek Etek Tokat ili Kızık -Dodurga Köyleri - İç Saya- İç etek

Göyneklerin ön etek uçları 30-50 cm. boyunda tüm yüzeyi kaplayacak şekilde işlenerek renklendirilmiştir. İşleme çeşitleri ve kullanılan renkler farklılık göstermesine rağmen genellikle ince etamin üzerine orlon iplikler ile kanava iğnesi uygulanmaktadır. Yoğunluklu olarak beyaz kumaş üzerine mavi, bordo, sarı ve kırmızı renkleri kullanılmıştır. Ön etek uçlarının tamamı işemeli iken arka etek uçlarındaki işlemler sadece yan peşe uygulanmıştır. Fotoğraf 4 teki göyneğin yaka yırtmacı kenarlarına da 7cm genişliğinde yırtmaç boyunca işlemeli parçalar geçirilmiştir. Etek ucu yırtmaç kenarları ve birleştirme dikişlerinin üzerine orlon ipliklerle hazırlanan küçük püsküller yerleştirilmiştir. İşlemeli parçaların göyneğe işlendikten sonra ekelnmesi, söz konusu parçaların göynek eskidiğinde çıkartılarak başka bir göyneğe uygulanabilirliği ile açıklanmıştır. Bu durum Anadolu kadınının ekonomiye önem vermesi durumunu gündeme getirmektedir. Ön açıklıktaki yırtmaçların derinliğinin göğüs altına kadar inmesi giysiyi kullanan kişilerin çocuklarını emzirdikleri zaman kolaylık sağlaması açısından oluşturulduğu şeklinde yorumlanabilir.

Sivas ilinde yapılan arşatırmada bölgede iç giyim olarak yöresel formların kullanmdan kalktığı bu ihtiyacı gidermek amacı ile hazır alınan iç giysilerin kullanıldığı belirlenmiştir. Sivas İli Kızılcaköyde tespit edilen tek örnek ile ilgili bilgiler Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4 Sivas İli Kadın Göyneği (Köynek)

Fot. 8. Sivas- Kızılcaköy- Köynek

Yörede *"köynek"* olarak adlandırılan, pamuklu yörede basma adı verilen emprime küçük desenli kumaştan dikilmiştir. Önceki uygulamalarında el dokuması kumaşlar kullanıldığı ancak yeni uygulamalarında desenli basmaların tercih edildiği belirlenmiştir. Ön ve arka beden kumaşın ikiye katlanarak oluşturulması ile elde edilmiş daha sonra yaka açıklığı ve yırtmacı açılmıştır. Katlanan hattın oluşturduğu

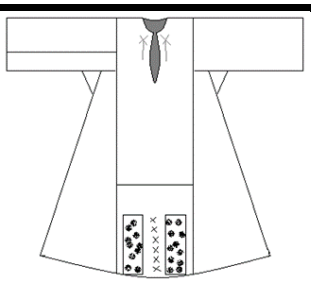
çizgi omuz hattı olarak tanımlanmıştır. Yaka çevresine 1cm genişliğinde aynı kumaştan biye geçirilmiştir. Köyneğin boyu kalça düşüklüğü hattına kadar uzunluktadır. Uzun kollu olan köyneğin kolları omuz hattına dik olacak şekilde "T" şeklinde yerleştirilmiştir. Kol hareketini sağlayabilmek için kol altlarına kare şeklindeki (10x10 cm) kumaşın üçgen şekilde katlanarak *"kuş"* adı verilen ekler yerleştirilmiştir. Giysinin yanlarında peşleri yoktur. Giysi tene giyildikten sonra üzerine yöresel giysiler giyilerek kullanılmaktadır. Günümüzde kullanımı oldukça azalmıştır

Konya ili, Ilgın ilçesi, Argıthanı kasabasında kadınlar tarafından kullanılan gelenekli iç giyim ürünleri arasında yer alan göyneklere ilişkin bilgiler tablo5'te sunulmuştur.

Tablo 5 incelendiğinde yörede göynek adı verilen giysi keten ve pamuk karışımı doğal renkli iplik ile elde dokunmuştur. Kumaş çözgü yönünde çizgilidir. Modelin oluşturulmasında kumaş eni ve kumaşın dokusu temel alınmıştır. Ön ve arka beden kumaşın ikiye katlanarak oluşturulmuş kat yeri omuz çizgisi olarak tanımlanmıştır. Ön ortası beden çizgisine kadar yırtmaçlıdır. Yaka çevresine 1cm genişliğinde aynı kumaştan biye, biyenin üzerine ve yırtmaç çevresine renkli ipliklerle hazırlanan ince oya geçirilmiştir.

Tablo 5 Konya İli Kadın Göyneği





Fot. 9. Konya- İlgın- Argıthanı Kasabası - Göynek

Göyneğin boyu diz ile bilek arasına kadar uzunluktadır ve etek ucu ön ortasına doğru uzun olacak şekilde biçimlendirilmiştir. Göyneğin kolları uzun ve geniştir ve kolları omuz hattına dik olacak şekilde "T" şeklinde yerleştirilmiştir. Kol hareketini sağlayabilmek için kol altlarına kare şeklindeki (10x10 cm) kumaşın üçgen şekilde katlanarak *"kuş"* adı verilen ekler yerleştirilmiştir. Giysinin yanlarında kol altından etek ucuna doğru genişleyen peşleri bulunmaktadır. Ön etek ucu ile yaka yırtmacı kenarına kanava iğnesi ile işleme yapılmıştır. Giysinin diğer parçaları giyildiğinde bu işlemelerin görünürlüğü oluşturularak yapılmaktadır.

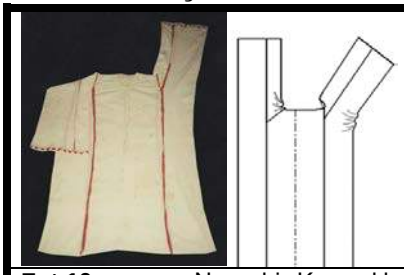
Nevşehir ve Tokat illerinde yapılan alan araştırması sonucunda elde edilen göynek türlerine ilişkin bilgiler Tablo7'de verilmiştir.

Tablo 7 incelendiğinde Nevşehir ili Kaymaklı Kasabasına1923 nüfus mübadelesi sonrasında yerleştirilen Yunanistan Göçmenleri'nin kullandığı biçimsel açıdan farklılık gösteren 3 adet göyneğin doğal renkli ipliklerden dokunmuş kumaşlardan dikildiği gözlenmiştir. Her üç göyneğin de kumaşlarının kenarlarına çözgü yönünde çizgiler atılmış ve bu çizgiler tasarımın görselliğinin estetik algısını artırmıştır. 10 nolu fotoğrafta yer alan göyneğin yakasının açılmadığı ve biçimsel

özelliğinin diğerlerine göre daha farklı olduğu gözlenmiştir. Anadolu'nun pek çok bölgesinde çeyiz geleneğinde kullanılmak üzere hazırlanan kadın ve erkek göynekleri yakası açılmadan etek uçları ile kol ağızları oyalanarak oyalanarak hazır bekletilir. Kullanıcının erkek veya kadın olması durumuna istinaden yakası açılır ve oyalanarak kullanılır. Yaka çevresine geçirilen oyalar daha sonra yapıldığı için genellikle iplik ve oya farklılığı belirgin bir şekilde farklılık gösterir.

Barışta (1994:493) gömlekler ile ilgili yapmış olduğu bir araştırmasında bazı evlerdeki sandıklarda "yakası açılmamış gömlekler" tespit ettiğini belirtmiştir. Yakası açılmamış gömlek değiminin kaynağı olan göyneklerin saray dışında halkın kullandığı gelin ve damatlar için hazırlandığını da belirtmiştir. Fotoğraf 10'daki göyneğin biçimi dar olan kumaş enleri ile biçimlendirilen orijinal bir örnektir. Kumaşın ikiye katlanarak elde edilen ön ve arka bedenin yanlarına geçirilen peş parçası kolu oluşturacak şekilde uzatılarak oluşturulmuştur. Böylece kolun hareket serbestisini oluşturacak esneklikte sağlanmıştır.

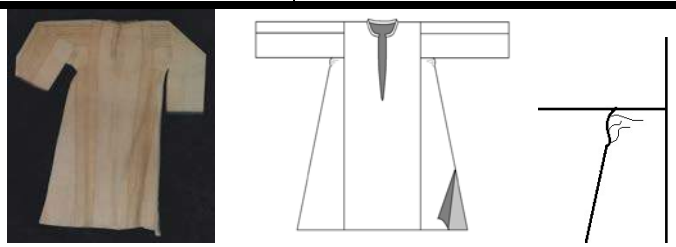
Tablo 7 Nevşehir ve Tokat İlleri Kadın Göynekleri



Fot.10. Nevşehir-Kaymaklı Kasabası-Yunanistan Göçmenleri-Göynek



Fot.11. Nevşehir-Kaymaklı Kasabası-Yunanistan Göçmenleri-Göynek



Fot.12. Nevşehir-Kaymaklı Kasabası-Yunanistan Göçmenleri-Göynek
Tokat – Turhal- Çaylı Köyü- Göynek

Tablo7'deki 11 ve 12. fotoğraftaki göynekler biçimsel olarak birbiri ile benzer özellik göstermektedir. Araştırmamıza konu olan diğer göyneklerin temel özellikleri içerisinde yer alan beden ve kol kesimi benzerdir. Göyneklerin boyları diz ile bilek arasına kadar uzunluktadır göyneğin kolları uzun ve geniştir ve kolları omuz hattına dik olacak şekilde "T" şeklinde yerleştirilmiştir. Fatoğraf 11'de yer alan göyneğin kol altlarına kare şeklindeki kumaşın üçgen şekilde katlanarak *"kuş"* adı verilen ekler yerleştirilmiştir. Giysinin yanlarında kol altından etek ucuna doğru genişleyen peşleri bulunmaktadır ve etek ucu yırtmaçlıdır. Fotğraf 12'de yer alan ve Tokat ili

Turhal İlçesi Çaylı köyünde de örneklerine rastladığımız diğer örneğin kol altında hareket serbestisini sağlamak için yapılan uygulama biraz daha farklıdır. Bu uygulama yanlara geçirilen peşin kol altına geçirilen kısmına üçgen oluşturacak şekilde yan dikişe doğru 5 cm kadar yükselti verilmesi ile yapılmaktadır. Bu yükselti peş bedene geçirildiğinde kol altında bolluk oluşturur ve bu bolluk kolun hareketinin rahat bir şeklide yapılmasına olanak sağlamaktadır. Her iki göyneğin bele kadar ön ortası yırtmacı ve biye ile temizlenmiştir.

SONUÇ

Genellikle katmanların birbiri ile uyumu ile birleştirilen Türk giyim kuşamında tene giyilen ilk giysi göyneklerdir. Kullanım amacı aynı olmasına rağmen, biçimleri, kullanılan malzemeleri, süsleme özellikleri ve kullanım şekli ile yeri açısından değerlendirildiğinde her bölgede farklı özellikleri ile oluşturulmuş çeşitleri bulunmaktadır. İç Anadolu bölgesinde kullanılan gelenekli giysilerde iç giyim eşyası olarak kullanılan giysilerin en önemlilerinden biri olan gömlekler ile ilgili olan bu çalışmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Kumaşların enleri gömleğin modelinin (etek boyu, kol boyu, genişliği vb.), oluşturulmasında temel ölçü olarak kullanılmıştır.
- Gömlekler genekllikle boyasız doğal renkli kumaşlardan dikilmiştir.
- Önceleri el dokuması kumaşlar kullanılmış ancak günümüzdeki uygulamalarında teknolojik gelişmelerin ürünü kumaşların gündeme gelmesi ile basma patiska, etamin vb. ve diğer kumaşlardan da üretilmiştir. Bu durum modellerin biçimlerinin değişimini gerektirmemiştir.
- Biçimlerin oluşturulmasında kolun hareket serbestisini sağlamak temel alınmış ve kol altına farklı uygulamalar yapılmıştır. Yapılan uygulamalar halk terziliğinin önemli uygulamaları olarak sunulabilir.
- Göyneklerin biçimi ön ve arka beden omuz hizasından ikiye katlanarak oluşturulmuş bedenin yanlarına eklenen peşler, sağ ve sola *"T"* biçiminde 90 derece açı ile birleştirilen kolların sistematik olarak yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
- Göyneklerin etek işlerinde yapılan yoğun işlemeli bölümler farklı kumaşlardan oluşturulmuş, bu parçalar çıkaraılıp başka göyneklerde kullanılmak üzere tasarlanmıştır.
- Önceden hazırlanan göynekler erkek ve kadın kullanımı için yakaları açılmamış olarak saklanmakta ihtiyaca göre yakaları açılmaktadır.
- Göynekler iç giyim unsuru olmasının yanısıra giysi bütünlüğü içerisinde kullanıldığında dış görünümü de etkileyen önemli giysi parçası olduğu söylenebilir.
- Kadın göyneklerinin yaka yırtmaçlarının neredeyse bele kadar açık olması kadınların çocuk emzirme gibi işlevler amacıyla yapıldığı şeklinde açıklanabilir.

KAYNAKÇA

Barışta, H.Ö. , 1994 "Burdur Çeltikçi Arvallı'dan Damat Giyimi". *Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi.* Ankara, s. 491- 497.

Karaman, G., Gümüş, D., Gümüş, K. S., 2016, "Çorum-Sungurlu Yöresi Aşağı Fındıklı Köyü Geleneksel Kadın Kıyafetlerinde Renklerin Dili Üzerine Bir İnceleme" *Karadeniz*, (32) -210-222

Koca, E. ve Vural, T., 2013, "Türk Halk Giyim Kuşamında Kullanılan Göynekler ", *VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma*

Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri Bildiriler Kitabı, /Bakü-Azerbaycan, 26-29.Haziran., 275- 284,

Koç F.ve Çelik, R., 2015, "Mersin – Mut İlçesi Yörükleri Kadın ve Erkek İç Giyimleri" , *ARIŞ Geleneksel Türk Sanatları Dergisi,* T:C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, (11)36-52

Sami, Ş., *Kâmûs -i Türkî (Temel Türkçe Sözlük) 1-2, 3,* Karakuşak Basın ve Yayın Limited Şirketi, İstanbul 1985.

Usmanova, S., 2011, "Altay Dillerinde Üst Giysi Adları", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 11(1), 15-23

NEŞET GÜNAL RESİMLERİNDE ÇOCUK İMGESİ

(CHILDREN IMAGE IN NEŞET GÜNAL'S PAINTINGS)

Meral BATUR ÇAY*

ABSTRACKT

Art which is beginning with the existence of humanity and that surrounds every area of human, is so difficult to make the definition. Art is a mirror of society, with the beginning of human history. So that art, society and perceptions of living for most of the written documents passed on to future generations has always been a visual aid. As the small child members of society, it has been a source of inspiration to many artists in art history. Neset Günal who is one of the main representatives of figurative painting in our country, is one of those artists. Artist works as issues of life challenges people of Anatolia and Anatolian people with social content and images. Artist rural origin, poor families, mothers, children, sisters, brothers and their outlook on life, life efforts, draft, poverty, in taking the issue to the suffering image has its share of growing up as a poor village boy. Child images which are in Neşet Günal paintings and usage type of this image is the subject of this study, with in this research was to evaluate the child examined the symbolic image used in Neset Günal Picture. The first scanned for resources to perform this evaluation, written in previous years, articles about the artists and interviews were analyzed. artist's works have been determined in accordance with the information obtained in this regard and investigations have been made over the original works. As a result of the investigations, the images of children in Neset Gunal's paintings, with their strong bodices, arms and legs exposed by their torn clothes, often with their exaggerated big feet rising from their naked or shattered shoes, with their huge hands and feet; Your labor is the symbol of poverty, poverty, absence, tiredness, and at the same time it is like the other side of your owner.

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşuyla başlayan ve insanı her alanda saran sanatın, tanımını yapmak da bir o kadar zordur. Başlangıcı insanlık tarihiyle bir olan sanat toplumun aynasıdır. Öyle ki sanat, toplumun yaşayış ve algılayış biçimini gelecek kuşaklara aktaran yazılı belgeler için çoğu zaman görsel bir destek olmuştur. Toplumun en küçük bireyi olarak çocuk, sanat tarihinde birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Bu sanatçılardan biride ülkemizdeki figüratif resmin önemli temsilcilerinden biri olan Neşet Günal (1923-2002)'dır. Sanatçı toplumsal içerikli resimleriyle Anadolu insanı ve Anadolu insanının yaşam zorluklarını konu olarak işler. Sanatçının kırsal kökenli yoksul aileleri, anneleri, çocukları, kız kardeşleri, ağabeyleri ve onların yaşama bakışlarını, yaşam çabalarını, tasarılarını, yoksulluklarını ve acılarını resimlerine konu olarak almasında yoksul bir köy çocuğu olarak yetişmesinin payı vardır (Berksoy,1997).

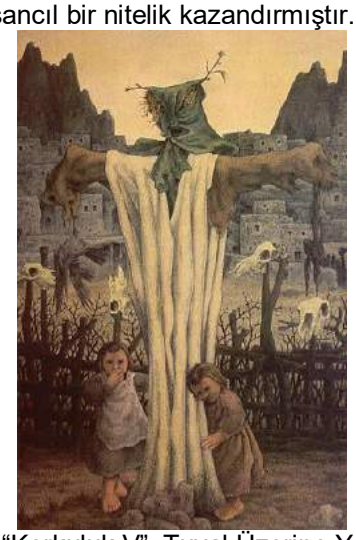
Neşet Günal'ın resimlerindeki çocuk imgesi ve bu imgeyi kullanış şekli bu araştırmanın konusu olup bu araştırmayla Neşet Günal'ın resimlerinde kullandığı

*Yrd. Doç., Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, Safranbolu, Karabük.

çocuk imgesi sembolik açıdan irdelenerek değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu değerlendirmenin yapılabilmesi için öncelikle kaynaklar taranmış, sanatçıyla ilgili önceki yıllarda yazılmış yazılar ve yapılmış röportajlar incelenmiştir. Edinilen bilgiler doğrultusunda sanatçının bu bağlamdaki eserleri tespit edilmiş ve orijinal eserler üzerinden incelemeler yapılmıştır.

Çocuk kavramını irdelerken çocuğun içinde bulunduğu toplumun bir parçası olduğu ve bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiği aşikardır. Özellikle toplumsal gerçekçi resimlerde çocuk imgesi içinde yaşadığı toplumun aynası niteliğindedir. Anadolu'da yaşamın kısa ve yaşam koşullarının güç olduğu bu dönemlerde çocuk imgeleri çarpıcı nitelik kazanmıştır. Yaşam mücadelesi veren insanoğlunun modern çağdaki gibi bir çocukluk bilincine sahip olduğu düşünülemediği gibi böyle olması beklenemez de. "*Yaratıldığı toplumun değer ve geleneklerini, ilgi ve eğilimlerini, yaşam biçimini yansıtan sanat eserleri, bu bilgileri yüzyıllar boyunca başka toplumlara ve başka zamanlara taşımışlardır* (Daşçı, 2008: 21)."

Sanatını geleneksel Doğu sanatının özellikleriyle birleştiren sanatçı Neşet Günal, figür üzerinde yoğunlaştığı çalışmalar yapmıştır. Oluşturduğu anıtsal figür anlayışı ile toplumsal gerçekleri birleştiren sanatçı Anadolu insanını kompozisyonlarının merkezine oturtmuştur. Anadolu insanını ve onun yaşam zorluklarını yansıtan resimlerinde halk bilimsel unsurlardan da oldukça fazla yararlanmıştır. Neşet Günal resimlerindeki imgeler duyarlı olduğu bir dünyanın olaylarının biçimsel olana dönüştürülmüş halidir. Sanatçı çok iyi tanıdığı, kendinin de mensubu olduğu kırsal kesimin dert, çile ve özlemlerini, yakından bildiği insanların dünyasını, duyarlı bir coşkuyla resimlerine aktarmıştır (Ergüven,1996). Bu da onun resimlerine insancıl bir nitelik kazandırmıştır.



Resim: 1, Neşet Günal, "Korkuluk V", Tuval Üzerine Yağlıboya, 184 x 120 cm, 1988.

Korkuluk serisinden olan bu çalışmada sanatçı, iki kız çocuğunu çorak bir doğada, arkalarında kuru kafalar ve aralarında korkuluk imgesiyle birlikte betimlemiştir (Resim 1). Figürlerdeki yorum ve ifadenin dikkat çekici olduğu bu çalışmada figürlerin yüz ifadeleri, giysileri ile el ve ayaklarındaki biçim bozmalar

arka planla ve arka plandaki imgelerle birleşince anlatım daha da güçlenmiştir (Erdemci, Germaner, & Koçak, 2008). Resmin merkezinde yer alan korkuluk imgesi, sanatçının diğer resimlerinde de sıkça kullandığı bir imge olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. İnsanoğlunun yerleşik hayata geçişiyle birlikte üretime başlamasıyla ortaya çıkmış bir kavram olan korkuluk, insanın yaptığı ilk işlevsel heykeldir. İnsanoğlu bu yaratımla birlikte hayvanları korkutan gücü taşıyan sembolik bir biçim ortaya çıkarmıştır. "*Simgesel anlatımlarla dolu olan bu biçimdeki dikey dal onu toprağa yani dünyaya bağlarken aynı zamanda topraktan ve doğadan destek almakta, yatay dal ise adeta doğaya karşı egemen bir tavır takınmaktadır* (Batur, 2014: 95)."

Korkuluk imgesinin sağında ve solunda yer alan çocuk imgelerinden birinin sevgi ister gibi korkuluğa sarılması diğerininse şaşırmış bir biçimde izleyiciye bakması, sarsıcı bir yalnızlıkla izleyiciyi kendine çekmektedir. Üzerlerinde oldukları toprakla aynı renk betimlenmiş olan bu çocuklar adeta sarı yanık toprakla özdeşleşmiştir (Arslan, 1997). Bu çocuk imgeleri kavrulmuş Anadolu bozkırının insanını temsil etmektedir. İçinde yaşadıkları dönemin aynası niteliğinde olan çocuklar, sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı imgeler olan kocaman el ve ayaklarla betimlenmiştir. Çocukların elleri ve ayakları onların psikolojik durumlarını izleyiciye yansıtmak için yine abartılı büyüklükte betimlenmiştir. Bu abartılı el ve ayak büyütmeleri emeğe saygının sembolü olmanın yanı sıra kadın ve erkek gibi cinsiyet ayrımını ortadan kaldırmaktadır. Çocuk figürleri oldukları yaşta değil sanki yorgun ve bezgin altmış yetmiş yaşlarındaki yaşlılar gibi görünmektedir. Toprak her zamanki gibi çorak, çocuklar yokluğun simgesi olarak çıplak ayaklıdırlar. Figürlerin yüzlerinde ise yokluğun ve yoksulluğun ifadesi olan acı dolu bir bakış vardır. Tüm bu imgelerle birlikte betimlenen hayatının sonunu yani ölümü temsil eden kuru kafalarda resmin psikolojik yansımasını arttırmaktadır.



Resim: 2, Neşet Günal, "Korkuluk IV", Tuval Üzerine Yağlıboya, 172 x 120 cm, 1987.

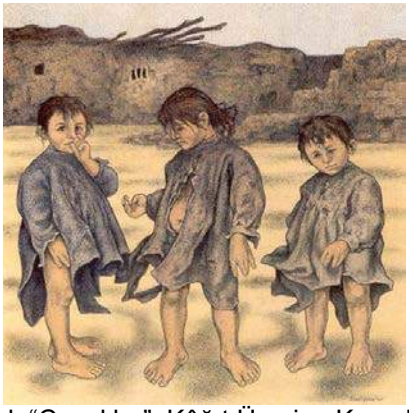
İlkelliğin simgesi olarak bilinen ve insanın yaşam döngüsünde bir işleve sahip olan korkuluk imgesi yine bu resminde merkezinde yer almaktadır. İzleyicinin gözü önce korkuluğa oradan korkuluğun dalında aslı duran ve ölümü sembolize eden kurukafaya oradan da ve tüm bu imgelerin altında adeta o korkuluğa sığınmış gibi oturan çocuk imgesine kaymaktadır. Arka planda alabildiğince çorak bir

doğada betimlenen çocuk imgesi sarsıcı bir yalnızlığa ve hüzne sahiptir. Ölümün, yalnızlığın, kimsesizliğin, fakirliğin, acının ve hüznün hâkim olduğu bu çalışmada çocuğun fakirliğine daha da vurgu yapmak için ayakları yine çıplaktır. Toprak renklerinin hâkim olduğu bu resimde sanatçı diğer resimlerinde olduğu gibi çok fazla imge kullanmaz. Çünkü ona göre yoksulluğun öbür yüzü eşyadan mahrumiyettir. Fakat, azda olsa kullanılan tüm imgeler tıpkı çocuk imgesi gibi doğayla çıplak bir ilişki içindedir. Kullanılan renklerle de bu mahrumiyet ve yokluk duygusu arttırılmış, yoksulluğun dramını izleyene tüm çıplaklığıyla verilmiştir.



Resim: 3, Neşet Günal, “Korkuluk VIII”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 184 x 112 cm, 1988.

Bu eserde arkalarında yine kurumuş ağaçlarla çorak bir doğada betimlenen bu figürlerden en solda yer alan kadın imgesi, çocuğunu kucağına almış bunun sevincini yaşamak öyle dursun hayattan bezmiş, tükenmiş bir halde uzaklara dalıp gitmiş bir biçimde betimlenmiştir (Resim 3). Sanatçı burada, tüm gün tarlada çalışan bu kadının hem fiziksel hem de ruhsal durumunu adeta gözler önüne sermiştir. Çünkü kadın burada hem ana hem çalışandır. Her figür çevresiyle olabildiğince bütünleşmiş olmasına rağmen aynı zamanda her figür tek başına sarsıcı bir yalnızlığa mahkûm gibidir. Kadın imgesinin solunda yer alan kuru kafalarda resimdeki tükenmişliği ve ölüm olgusunu güçlendirirken sonlu hayatın birer simgesi olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Çocukluk çağı insanın en mutlu en heyecanlı ve en kıkır kıpır olması gereken bir çağ iken sanatçının bu çalışmasında da yer alan çocuk imgeleri tıpkı annelerinin yansıması niteliğinde mutsuz, hayattan bıkmış, tükenmiş bir haldedirler. Ayakları yine kocaman ve çıplak, bedenleri ve ifadeleri yine kendilerinden çok daha yaşlı tükenmiştir.



Resim: 4, Neşet Günal, “Çocuklar”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 27 x 27 cm, 1963.

Arkalarında yine yoksulluğun ifadesi çorak bir toprak, yıkık dökük, kerpiçten binalar olan bu çocuklar yine elleri boş, ayakları çıplak ve kıyafetleri yırtık olarak betimlenmiştir (Resim 4). Adeta yoksulluğun dramını yansıtan güçlü gövdeleri, kocaman el ve ayaklarıyla betimlenen bu çocuklar yaşadıkları toplumun birer yansımasıdır. Cinsiyet ayrımına dahi gidilemediği bu figürlerin elleri her zamanki gibi boştur. Bu boş eller fakirliğin simgesidir. Çünkü temel ihtiyaçlarını bile karşılamakta güçlük çeken bireylerin çocuklarına oyuncak alabilmeleri beklenemez. Sanatçının resimlerinde yoksulluk, normal yaşam olarak kabul edilen her şeyden mahrum bırakılma ve istenilen düzeyde olmama demektir (Turani,1993). Bu eserde “*yoksulluk ile yoksunluk bir aradadır (*Can Koç ve Altıntaş, 2016: 23)”.



Resim: 5, Neşet Günal, “Mehmet`in Oğlu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 138 x 83 cm, 1983.

Yaşam koşullarından en çok etkilenen kuşkusuz savunmasız, ilgiye, sevgiye ve korunmaya gereksinim duyan çocuklardır. Günal’ın bu çalışmasında resmin merkezinde yer alan ve tek gözünü yitirmiş olan çocuk imgesi izleyicinin gözlerine bakarak adeta onu içinde bulunduğu ortama çekmek istemektedir (Resim 5). Sanatçı bu figürle o dönemin çocuklarının bulunduğu hem fiziksel hem de

ruhsal durumu gözler önüne sermektedir. Tüm yoksulluğu içinde betimlenen ve bozkırın, hastalığın ve yorgunluğun yıprattığı bu figür izleyicide sarsıcı bir etki bırakmaktadır (Can Koç ve Altıntaş, 2016). Sanatçının resimde kullandığı renkler ve figürün yüzündeki acı dolu ifade bu sarsıcı etkiyi arttırmaktadır. Kız ya da erkek olduğu anlaşılamayan bu figür yine çıplak ayak betimlenmiştir. Batı sanatında çıplak ayak, tevazu ve yoksulluğun sembolüdür. Tam da bu nedenle tüm resimlerde İsa, havarileri, rahipler ve azizler çıplak ayak betimlenmiştir. Günal'ın resminde de çocuk imgesi yoksulluğun sembolü olarak çıplak ayaktır. Yoksulluğun dramını yansıtan bu çocuk figürü, yaşadığı toplumun öbür yüzüdür.

SONUÇ

Kırsal yaşama dair zor koşulları etkili bir dille yansıtan Neşet Günal'ın resimlerinde içerik ve figürlerindeki yorum dikkat çekicidir. Sanatçının resimlerindeki imgeler sembolik anlamlar içmektedir. Örneğin, yaşam döngüsünde bir işleve sahip olan korkuluk, ilkelliğin simgesi olarak, arka zeminde kullanılan kuru kafalar ölümün temsili olarak, çorak doğa ve toprak yoksulluğun ifadesi olarak sanatçının resimlerinde yer almaktadır. Mekânda kullanılan toprak dokusunun figürde de kullanılmasıyla toprakla insan bir hissi verilmiştir. Sanatçının resimlerinde kullandığı tüm çocuk figürlerinin elleri boştur. Boş eller yine fakirliğin sembolüyken çocukların elleri ve ayakları onların psikolojik durumlarını izleyiciye yansıtmak için abartılı büyüklükte betimlenmiştir. Ayrıca çocuklar yokluğun simgesi olarak çıplak ayaklıdırlar. Cinsiyet ayrımına gidilemeyen çocuk figürleri olmaları gereken yaştan çok büyük, elli altmış yaşlarında gibi yorgun, yılgın ve bezgindirler. Figürlerin yüzlerinde ise yokluğun ve yoksulluğun ifadesi olan acı dolu bir bakış vardır.

Yapılan araştırmalar neticesinde kısaca denilebilir ki, Neşet Günal çalışmalarındaki çocuk imgeleri, güçlü gövdeleriyle, yırtık kıyafetlerinin açıkta bıraktığı kol ve bacaklarıyla, çoğu zaman çıplak ve abartılmış büyüklükteki el ve ayaklarıyla; emeğin, emeğe saygının, yoksulluğun, yokluğun, yoksunluğun ve yorgunluğun sembolüyken bu figürler içinde yaşadıkları toplumun aynasıdır.

KAYNAKÇA

Arslan, N., (1997). Günal Neşet. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, 728. İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.

Batur, M. (2014). Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Eskişehir.

Berksoy, F. (1997). 20 Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Baskı Bakışlar Matbaacılık.

Can Koç, D. ve Altıntaş O. (2016). Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal-Nuri İyem-Mehmet Pesen Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi. İdil Dergisi 5 (23), s.831-863. www.idildergisi.com

Daşçı, S., (2008). Avrupa Resminde Çocuk İmgesi. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erdemci, Germaner, & Koçak, (2008), Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ergüven, M. (1996). Neşet Günal. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Tansuğ, S., (2008) Çağdaş Türk Sanatı (8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Turani, A. (1993). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.

KÖRÜKLÜ ÇİZMENİN SON USTALARI MUSTAFA VE ZEKİ AVCIOĞLU

(LAST MASTERS OF ACCORDİON BOOTS; MUSTAFA AND ZEKİ AVCIOĞLU)

Canan ERDÖNMEZ*

SUMMARY

Accordion boots, one of the most significant complementary factors of swashbucklers, lads and zeibeks, are the symbols of power and bravery. It's a craft brought by the boot craftsman Hüseyin Rıfat Oral who migrated from Crete to Söke during Turkey – Greece population exchange. Enabling horse riding, the accordion boots - with their solid and elegant stances - became the shoe choice of the Aegean masters. The noise made by the boots rendered the wearer flamboyant and gave a massage of permission to the people by declaring the arrival of the swashbuckler.

Made of 100 % natural materials, these are all season wearable boots, in the production of which were used calf leather for vamp, kid for insole and stout leather for sole. Pegs are used in the assembly of these bespoke boots made by hand. The hardest part of the production is the process of making the accordion leg of the boots. The craftsmen of this fine work, which cannot be made by all masters, enriched models with accordion types such as 'baklava, simit and akordeon (accordion). Remaining masters of this job, Mustafa and Zeki Avcıoğlu carry on this craft at Kuyumcular Çarşısı (Jewellery Bazaar) in Söke. Prepared through field research, these report was prepared with interview method.

Key words: Mustafa and Zeki Avcıoğlu, Accordion Boots, Circle Boots, Smooth Boots.

GİRİŞ

Körüklü çizme; mübadele sırasında Girit'ten Söke'ye göç eden çizme ustası Hüseyin Rıfat Oral'ın *(Sağır Usta)* Ege'ye getirdiği bir zanaattır.

Önce Ege Beylerinin, sonrasında Efelerin, Zeybeklerin, Kızanların kullandığı körüklü çizmeler; gücün, mertliğin, asaletin simgesi olmuştur. Ata binmeyi kolaylaştıran, yaz kış giyilen bu çizmeler; sağlam ve zarif duruşuyla, çıkardığı ses ile giyeni gösterişli kılmış, efenin, beyin mekâna gelişini haber vererek ahaliye destur mesajı vermiştir. Tarım ve hayvancılıkla uğraşan Söke halkı içinse yeni bir meslek kolu olmuştur. [1]



Fotoğraf 1. Girit'e ait Karışık Körük diye tanımlanan körüklü çizme örnekleri http://www.madeincreta.gr/sites/default/files/photos/main/Kriti/stivania4.JPG/nisan 2017

* Öğretim Görevlisi; İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Aksesuar Tasarım Ana Sanat Dalı, İzmir.

[1] "**Heybet ve Asaletin Simgesi; Söke Körüklü Çizme**", GEKA, T.C. Güney Ege Kalkınma Ajansı tanıtım kitapçığı, 2009 s.2

Hüseyin Rıfat Oral'ın (*Sağır Usta*) öğrettiği orijinal model Karışık Körük diye tanımlanan kırma yapılmadan üretilen çizme modelidir. Karışık Körük Giritlilerin kullandığı çizme şeklidir, koncunda kırma yapılmaz koncun kendiliğinden kırışmasıyla aldığı şekliyle kullanılırdı. 1950'lerde Mehmet Yüksel Usta Girit'ten gelen çizmeyi yorumlayıp Söke ile anılacak olan baklava modelini uygulayan kişi olmuştur.[2] Söke'li ustalar baklava desenini ustalıkla kırmayı başarmışlar, bu sebepten baklava yani akordeon diye tanımlanan körüklü çizme modeli Söke ile özleşmiştir. Öyle ki '*baklava körüğü yapabilen usta, ya Sökelidir ya da ustasının ustası Sökelidir'* derlermiş.

Gıcırdaması dosta güven, düşmana korku veren Körüklü Çizme; tarım ve hayvancılıkla uğraşan geniş arazilere sahip Sökeli Beyler için ata binmede, tarlada ve günlük hayatta vazgeçilmez bir ayak giyimi olmuştur. Körüklü Çizme ustası Zeki Avcıoğlu'ndan aldığımız bilgiye göre Sökeli Beyler iki çeşit çizme yaptırırlarmış; bahçeye ve tarlaya giderken giyilen, yağmura ve çamura dayanıklı körüklü çizmeye yağlı deriden üretilen körüklü çizmeye LİSO derlermiş. SELAMLIK ÇİZME diye adlandırılan körüklü çizmeleri ise çarşıda giyerlermiş; Selamlık Çizme vidala derisinden üretilirmiş ve asil duruşuyla Ege beylerinin tercih ettiği tek ayakkabı olmuştur.[3]

Efeler ise gösterişli giysilerinin altına önceleri Yemeni ve tozluk kullanmışlar, Yunan işgalinden sonra ise Körüklü Çizme giymeye başlamışlar. Körüklü Çizme 1950'lerde Söke'de bulunan 46. Süvari Alayı'nın körüklü çizmeyi kullanmasıyla da yurt genelinde yayılmış, Söke'ye ulaşan her süvari sipariş vermiştir.

Körüklü çizmede ki ustalık körüklerin eşit çaplarda, eşit halkalar halinde yedirilmesindedir. İyi bir ustanın elinden çıkmış körük, çizmenin etrafında yılan gibi süzülür. Körüğü kırmayı öğrenen çırak ancak ustalığa terfi edebilirmiş. Günümüzde Aydın merkezde sayasını diken İbrahim Usta ile montajıyla körüğünü uygulayan Zeki ve Mustafa Avcıoğlu bu mesleğin kalan en eski temsilcileridir.

Dükkânın girişinde bir söz asılıdır '*devler gibi eserler bırakmak için, karıncalar gibi çalışmak lazımdır*.' Zeki Avcıoğlu ve Mustafa Avcıoğlu bu hayat felsefesiyle körüklü çizmeyi yaşatmaya çalışan çok değerli iki usta.



Fotoğraf 2. Zeki Avcıoğlu Fotoğraf; Lütfü Dağtaş, Söke-Aydın, Nisan 2017

[2] y.a.g.e., s.2
[3] Zeki Avcıoğlu ve Mustafa Avcıoğlu ile Röportaj, 22 Nisan 2017, Söke – Aydın

1934 yılında Aydın/Söke'de doğan Zeki Avcıoğlu bu mesleği babasından öğrenmiştir. Bugün 83 yaşında olan usta 7 yaşında dedesinin dükkânında çalışmaya başlamış, ilkokulu bitirdikten sonra okulu bırakmış kendi tabiriyle hayat okuluna başlamış, bu mesleğin inceliklerini öğrenmeye devam etmiştir.
'Babam iyi bir körüklü çizme ustasıydı, çok iyi yapardı sanatını. Ben sanatı ondan öğrendim, hala babamdan öğrendiklerimle mesleğime devam ediyorum. Kendimi bildim bileli onun yanında çalışıyordum. Yaklaşık yedi yaşımdan beri bu çizmelerin arasındayım. Mesleğimi severek aşkla yaptım, sevmezsen yapamazsın. Bu düyada bir eşime bir de mesleğime olan aşkım hiç bitmedi. Bu sadece meslek değil, bir sanattır. Resimle, müzikle ilgilenen insanlar nasıl ki sanatlarını sevdikleri için yapıyorlarsa; ben de sanatımı büyük bir aşkla yaptım ve yapıyorum. Ben sanatıma yıllarımı verdim. Yine olsa yine veririm.[4]



Fotoğraf 3. Mustafa Avcıoğlu Fotoğraf; Lütfü Dağtaş, Söke-Aydın, Nisan 2017 *****

Zeki Ustanın ile amca çocuğu olan Mustafa Avcıoğlu, 1957 yılında Aydın/Söke'de doğuyor. Lise mezunu ve uzun yıllar Söke'de kasaplık yapmış, 1990 yılında kasaplığı bırakmış körük kırmayla başlamış mesleğe; körük kırmayı, Hüseyin Rıfat Oral'ın oğlu İhsan Oral'dan öğrenmiş. Mustafa Usta çalışırken işi erbabından öğrenmenin ustalığını hissedebiliyorsunuz. Sakin, tereddütsüz ve ince ince hesaplanmış gibi bir milim kaçırmadan kırıyor körükleri. '*bu mesleğe başladığımda en iyi yaptığım iş bıçak kullanmaktı elim el sanatlarına yatkın olduğu için çabuk öğrendim. Ben Zeki ustanın yanına geldiğimde hazır ayakkabı ve ayakkabı tamiratı yapılan bir atölye iken sadece Körüklü çizme üreten bir imalathane haline getirdim. Söke'de çizme imalatı sönmüş haldeyken tekrar canlanması tanınması için çalıştım'* diye tanımlıyor çizmeciliğe başlama sürecini. Mustafa Usta hafta sonları halkoyunları eğitmenliği yapan, efe ruhunu yaşatan bir üstad aynı zamanda.

Japonya'nın Tokyo Kenti'nde ve Avusturya'da düzenlenen ve Türk Kültürü'nün tanıtıldığı fuarlara konuk olarak katılan ustalarımız körüklü çizmeyi ulusal ve uluslararası fuarlarda tanıtmış; yurtiçinde ve yurtdışında aldıkları siparişler ile körüklü çizmeyi yaşatmaya çalışmışlar.

[4] Zeki Avcıoğlu ve Mustafa Avcıoğlu ile Röportaj, 22 Nisan 2017, Söke – Aydın

ÜRETİM VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Sayasından tabanına kullanılan bütün malzemelerin doğal olması, körüklerin ayak içinde hava sirkülasyonunu sağlamasıyla nefes alması, yazları ayak terini emmesi, romatizmayı engellemesi, kışları sağlam tabanı ve sayasıyla soğuk havadan koruması ile Körüklü çizme tercih edilmesi gereken %100 sağlıklı bir ayak giyimidir. Zeki Usta ve Mustafa Usta, "*Çizmenin dışı dana derisinden, iç astarı ise keçi derisinden yapılır. Bu çizme güzel bir aksesuarın ötesinde, körüklü yapısından dolayı ayağı terletmez, serin tutar. Kışın ise ayağı soğuktan korur, sıcak etkisi yapar. Çizmenin derisi yağlı olan çeşidi bahçede tarlada giyilir. Yağlı olduğu için suya dayanıklıdır, kir de tutmaz. Diğer çeşidi ise çarşıda giyilirdi. 50 yıl önce insanların ayakkabı tercihi bu şekildeydi*." diyerek kendi üretimleri körüklü çizmeler hakkında üretimdeki incelikleri anlatmaya başladılar.

Çizmelerin kalıpları yuvarlak ile sivri arası bir kalıptır. Her aşamasıyla el işçiliği ile imal edilen çizmelerin tabanı ve ökçesi %100 köseledir. Sayası ve taban astarı dana derisi; astarı ise "sahtiyan" adı verilen keçi derisidir. Zeki usta *'körüğün şeklini veren kendi gibi inatçı olan keçinin derisidir'* diyor. Sayalık derileri Torbalı'da bulunan Sepiciler Deriden; astarlık deriyi ise Bozdağ'dan temim ediyorlar. Orijinal renkler siyah kahverengi ve kırmızı iken günümüzde siparişe göre farklı renklerde de üretilmekte.

Dikilmeden önce çizmeyi giyecek olan kişinin ayak ölçüsü alınır ve bileğin tam üzerinden başlayan her biri 3-3,5 santimetre olan körük kıvrımları ölçülerek koncun yüksekliği hesaplanır. Koncun yüksekliği yaklaşık 46-47 cm'dir. Ölçüye göre kalıp çıkarılır, daha sonra dikim aşamasına geçilir. Günümüzde Söke'de Körüklü Çizmeleri dikecek sayacı kalmadığı için çizme sayaları Aydın ilinde bulunan İbrahim usta tarafından dikiliyor.

Sayacıdan gelen çizme sayaları önce Zeki ustanın elinde şekilleniyor. Kalıba özenle giydirilen sayanın fordu ve bombesi çiriş ile beslenerek çekiliyor. Sıra kalıba giydirilen çizmenin en karakteristik özelliği Gıcırdağının hazırlanmasında; Gıcırdak 4 parça keçi derisinin tabanın tarak bölgesine yüz yüze yerleştirilmesi ile hazırlanıyor, taban astarıyla tabanın arasında kalan gıcırdağın yerleştirildiği alan ilaçlanmaz ki hareket ettikçe ses çıkarsın, yürüyüşe hava versin.



Fotoğraf 4. Akordion (Baklava) körüklü çizme, Çember (Simit) körüklü çizme, Karışık (Düz) körüklü çizme örnekleri Fotoğraf; Lütfü Dağtaş, Söke-Aydın, Nisan 2017

Mustafa Usta, 5-6 mm lik tabanlık köselenin montesinde ağaç çivisinin kullanıldığını anlatıyor; "*Yani eski usule devam ederiz. Ağaç çivi, yağmuru gördüğü zaman şişer, kendisini bırakmaz. Daha sağlıklı olur. Bunlar hep dana derisidir.*

Körüklü çizmenin astarı keçi derisidir. Keçi sert-aksi hayvandır. Onun derisi gevrek oluyor, çıtır çıtır. O deriden bunun içine astar yaparız. Astarı ondan olur, yüzü de dana derisi olur. Tabanın köselesi de dana derisidir." Çizmeyi üretirken kullandıkları tüm malzemeler yerli iken bir tek ahşap çivileri artık Türkiye'de bulamadıklarını; yakın zamana kadar Samsun'dan aldıkları ahşap çivileri bugün sadece Almanya'dan temin edebildiklerini öğreniyoruz.

Mustafa Usta; Tabanın montajından sonra çizmenin üst kısmına geçildiğini, bileğin üzerinden başlayan ve her biri yaklaşık 3,5-4 santimetre olan körük kıvrımlarının ölçülerek hazırlandığını, içeride kalan havayı vakumlayarak ayağın yazın serin, kışın sıcak tutulmasının sağlandığını anlatarak, körüklü çizmenin tam anlamıyla şeklini alması için 1 hafta bekletildiğini dile getirdi. bugün bu geleneğin yaşaması için Akordion ve simit körüklerin ince ince işleyen ustalar özel siparişle yapıyorlar çizmelerini. Yokolup gitmemesi için hala ilk günkü aşkla devam ediyorlar çizmelerini üretmeye.

Meşakkatli bir üretim sürecinin ardından, doğallığı konforu, giyene verdiği özgüven ve heybeti ile Cezbedici, Hayranlık verici bir ayak giyimidir Körüklü çizme. Yaşatılması gereken zanaatlarımızdan biridir. Ve maalesef destek verilmezse kaybolmaya yüz tutacak bir noktadadır parmak sayısı kalan ustalarıyla.



Fotoğraf 5. Söke Çarşı içinde Avcıoğlu Körüklü Söke Çizmecisi
Fotoğraf; Lütfü Dağtaş, Söke-Aydın, Nisan 2017

Söke Çarşı içindeki dükkanlarında Körüklü Çizme üretimine devam eden Zeki Avcıoğlu ve Mustafa Avcıoğlu körüklü çizmeyi geleneksel yöntemler ve malzemeler ile orijinal üretim sürecini değiştirmeden yaşatmaya çalışan iki önemli ustadır. Mesleğin tüm inceliklerini ve anılarını bizimle paylaşan iki ustanın tek dileği bu geleneğin devam etmesidir.

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

ORTAQ TÜRK MEDENIYYETINDE "DINGE" QADIN BAŞ GEYIMI

(THE COMMON TURKISH CULTURAL HERITAGE: "DINGA" WOMEN'S HEADGEAR)

Gülzade ABDULOVA*

The hat (papakha) has always attached great importance to the Turkic nations. It has not only served to the purpose of protection from the sun, rain, and cold, but also reflected religious-mythological worldview of Turkic people. Both men and women have used different types of headdresses; nevertheless, women's headgear has been diverse and many compared to the men's hat. Over time, these clothing items have been shaped into new designs and kinds. Dinga, which has been widespread in the Western part of Azerbaijan, including Zangibasar, Amasiya, Qazakh, Tovuz, and Nakhchivan, is one of such headgears. The term "dinga" stands for altering meanings depending on the regions and respective dialects. For instance, in the dialects of Jabrayil and South Azerbaijani regions, "dinga" means "highland," and "hill" showing its relevance to the theistic religion.

The usage of dinga has a long history in these lands. Thus, several arch-shaped bronze dingas have been discovered in archaeological excavation sites in Azerbaijan. Until the early 20th century, women residing in the western part of Azerbaijan have worn the exactly similar dingas.

Generally, the formation and development of the traditional clothing is influenced by the interaction among different ethnic groups, particularly, through the trade and economic relations. In the case of the population of Anatolia and western regions of Azerbaijan, however, the commonalities in the apparels exist due to sharing the same ethnic roots. Thus, Aghababa County (homeland of western Azerbaijanis, north-western part of modern Armenia) historically was a part of eastern Anatolia until its occupation and annexation by the Russian Empire as a result of the Russo-Turkish War of 1877-1888. In 1920, a massive emigration flow occurred from many villages of this County to the inner territories of modern Turkey. Following the Treaty of Kars, a peace treaty between Turkey and the three Transcaucasian republics of the Soviet Union, the major parts of the Aghababa County and neighboring Shorayel County, where Turks largely populated as well, were ceded to today's Armenia. Subsequently, the commonalities between some parts of Anatolia and Azerbaijan in various spheres, including the traditional clothing, have been evident. As a case in point, the headwear, which is called "dinga" in Azerbaijan, has been ordinarily used and known with the names of "kofi," "kofik," and "kofu" in Agri and Marmara Provinces of Turkey.

Dinga has been a prevalent headgear in the various forms and under the different names across all the Turkic nations. Saukele in Kazakhs and Karakalpaks and Shokulo in Turkman-Chovdars, for instance, are similar to dinga in shape and design. The concept-wise all these headgears are identical, despite the slight alterations in the form and ornamentation. The archaeological discoveries, particularly, headgears from Issyk kurgan and Pazyryk burials, the reconstructed

* Dr., Milli Azerbaycan Tarihi Müzesi, Baki.

version of which is in compatible with the 19th-20th century materials, explicitly display the linkage among the Turkic people and common cultural heritage.

Keywords: dinga, kofik, fez, papakha, hat, Anatolia, Azerbaijan, women's headwear

GİRİŞ

Türk halkları daim başlığa büyük önem vermiş, ister erkek, isterse de kadınlar birbirinden farklı başlık çeşitleri kullanmışlar. Başlık sadece güneşten, yağmurdan ve ya soğuktan korunmaya hizmet etmemiş, hem de türk halklarının dini-mitolojik bakış açısını yansıtmışdır. Özbeklerde olan inanca göre eğer kadın başıaçık yemek yerse, melekler ondan uzaklaşırmış (9, s.145). Kazaklarda başlığı atmak, neredeyse unutmak, değiştirmek, açık başla gezmek kabulolunmazdır (3). Azerbaycanda başlık erkeğin namusu kabul olunur, başlığı kaybetmek kötü belirti sayılır, başıaçık gezmek ayıp bilinirdi. Bu özellikleri tüm türk halklarına atfetmek mümkündür. Geleneğe göre gelinalma töreninde damadın ağabeyi başlığını başından çıkararak gelinin başına koyar, sonra geri alırdı. Bu o anlama gelirki, sen artık bizim namusumuzsun ve onu korumak senin borcundur.

Tanrıçılık dini bakış açısına göre yüksek olan her şey Tanrıya yakın olmak, Tanrıya ulaşmak inancını yansıtır. Bu inançla bağlı olarak başlığın yüksek olmasına özellikle önem verilirdi. İnanılırdıki, başlık ne kadar yüksek olursa, onu taşıyan kişi Tanrıya bir o kadar yakın olur. Bize göre ise yüksek, ucu şiş başlıklar dağ sembolü olarak Tanrıcılık dininde dağ inancını ifade ediyor. Gerçekten de, XIX yüzyılın sonlarına kadar halkın kullanımında olmuş başlık örneklerine dikkat etdikde onların çoğunun dağ şekilli, yüksek olduğunu gözlemliyoruz. “Papağını önüne koyup düşünmek” (Papaq-börk menasına gelir) fraziolojik ifadesinin kökünde de başlığın totemleşdirilmesini görüyoruz. Yani başlığını karşısına koyup düşünen erkek mutlaka doğru karar vermeli, düzgün yol seçmelidir. Başlığı sanki ona doğru yolu bulmakta “yardım edecek” veya yol gösterecekdir. “Papağını göğe atmaq” ise göyün yedinci katına kalkmak, yani Tanrı yanında olmak arzusunun ifadesidir ve sevinci, mutlu anları bildirmek, tanrıçılıq dinine bağlanan “özümü göğün yeddinci katında hiss etdim” ifadesi ile aynı anlama geliyor. Bir ilginç yanı da var ki, başlıkcılık sanatlar arasında şerefli tarafıyla seçiliyordu. Deha Nizaminin vecize dönüşmüş:

“Kamil bir palançı olsa da insan,
Yahşıdır yarımçıq papakçılıkdan” (2,s.99-100).

mısraları her hangi bir sanata derinden yiyelenmeği, kendi işinin bilicisi olmayı tavsiye etmekle birlikte, başlıkcılık sanatının diğer sanatlar içinde üstün yere malik olduğunu da onaylıyor. Bu ise halk arasında tarihen mevcut olmuş geleneklerden, başlığa (papaq) namus, şeref sembolü gibi bakılmasından kaynaklanıyordu.

Kadın baş giyimleri erkek baş giyimleri ile karşılaştırmada çok büyük avantaj oluşturuyor. Zamanla bu giyimlerin farklı formaları yaranıp biçimlenmiştir. Bu giyimlerden biri olan dinge Azerbaycanın batı bölgesinde (Zengibasar, Amasiya, Qazax, Tovuz veb.), Nahçivanda geniş yayılmış kadın baş giyimlerinden biri olmuştur. Dingenin Azerbaycan arazisinde tarihi çok eskidir. Arkeolojik kazılardan tunçtan hazırlanmış kavisli dingeler elde olunmuştur. Aynı biçimli dinge örnekleri XX yüzyılın öncesine kadar Azerbaycanın batı bölgesi kadınlarının kullanımında olmuştur.

Giyim kültürünün formasyonu ve gelişiminde halklar arasında karşılıklı etnik temas, ticari, ekonomik ilişkiler önemlidir. Lakin Anadolu ve Azerbaycanın batı bölgesi nüfusunun giyimlerindeki benzerlikler aynı etnik birliye malik olmalarından kaynaklanıyor. 1877-1888 Rusya-Türkiye savaşına kadar Akbaba mahalı tarihen doğu Anadoluya ait olmuştur. Sonralar bu topraklar Rusiya imparatorluğu tarafından işgal edilerek Rusyanın arazisine katıldı. 1920 yılında bölgenin bir sıra köyleri ellikle Türkiyeye göçmüştür. 1920 yılında SSCB-Türkiye sınırları kesinleştirilirken Akbaba ilçesinin Köhne İbiş (Eski İbiş) ve Bezirkan köyleri Türkiye arazisinde kalmıştır. Akbaba nahiyesinin çoğu ve Şöreyel nahiyesinin bir bölümü 1921-ci yıl Kars anlaşmasına göre Ermenistan arazisine katılmıştır. Bu sebepten Anadolunun bazı bölgeleri ile Azerbaycan arasında her bir alanda benzerlikler mevcuttur. Azerbaycanda dinge adı ile malum olan baş giyimi Anadolunun Ağrı ve Marmaris bölgesinde kofi, kofik ve ya kofu adı ile malumdur. Ermeni kadınları diğer milli giyimlerimiz gibi dingeyi de kullanmışlar. Milli Azerbaycan Tarihi Müzesinin Etnografya fondunun envanter kitabında "kopi" adı ile ermeni giyimi gibi kayıta alınmış kadın baş giyimi aslında dingedir. Azerbaycandan farklı olarak Türkiyenin Marmara bölgesinde kofini evli kadınlarla birlikte, kızlar da giyerler. Basık silindir biçimindeki "kofi" veya "kofik" kısmen fese benzeyen ve ön tarafı arkaya nazaren daha kısa olan başlık ise genellikle evli kadınlar tarafından giyilir. Çok yaşlı kadınlar ve dulların giyme zorunluluğu yoktur, yalnız isterlerse giyerler. Kofik üzerinde sıra halinda ailenin sosyal durumuna göre 8-10-15 adet gümüş para dizilirdi (1, 122-123). Ağrı bölgesinde günlük ve özel giyimlerde bazı kadın ve kızlar başlarına kofi takar. Kars sancağının Akbaba mahalına ait bir folklor örneğinde dinge hakkında ilginç bilgi yer alır:

Altun olsun dingesinde perehler,
Pirçeklikden keçirilsin hörühler.
Demirem ki, qızıl olsun direkler,
Dediklerim olsun nağdı, isterem.

Azerbaycanda "altun dinge" adlanan gelin başlığı Türkmen obalarında "altun çelenk" deye anılır. Yukarıda belirtdiyimiz kibi dinge bazı bölgelerde "çelenk" manasını ifade eder. Karacaoğlan yaratıcılığında Türkmen gelinlerinin başlarına örttükleri altun çelenkden bahs edilir:

Başı al valalı küçücük gelin
Şeherde açılan güle dönmüşsün
Başına takmışsın altun çelengi
Turnadan alınan tele dönmüşsün

Haber kaynağına göre Akbaba bölgesinin Çaybasar köyünde 1950 yıllarında da genç gelinler ve orta yaşlı hanımların hepsi dingeli olmuşlar. Genç kız-gelin düğün gününün sabahı başına dinge takmalıydı. Edremit'in Kaz Dağı eteklerinde bir Türkmen düğününü gözetleyen Sabiha Tansug yazıyor: Evlenen her kıza, erkek ailesi bir başlık armağan eder. Erkek ailesi yedi milyar lira değerindeki, Osmanlı'dan kalan altın paralar (koşar) dikilerek hazırlanmış bir başlığı, gerdekten sonraki gün, kadınlar arasında yapılan bir törenle gelinin başına giydirirdi. Bu, kadınlık, analık tacıdır; ömür boyu giyilir. Ancak aile bir gün zor durumda kalırsa, kadının başlık altınları bozdurulur. Bu olay toplum içinde onur kırıcı olduğundan en kısa zamanda altınlar alınıp başlığa dikilir. İnançlara göre kadın ve kadının başlığı kutsaldır; kadına ve başlığına kimse dokunamaz. Başlık ömür boyu evde, işte, düğünde, bayramda, hemen her gün giyilir.

Akbaba bölgesinde dinge hazırlamak için eski elek sağanağı kullanılmışdır. Sağanak büyük olduğundan onu (ona "çanak" da dermişler) başın ölçüsüne uygun kesip dairesel katlamışlar. Çanağın uzunluğu 4-5 sm olardı. Sonra onun yukarı ve alt taraflarına gümüşten ince halkalar diziliyordu. Dinge alnı acıtmasın diye tafta, bez, qedek, satin gibi kumaşlardan yüzlük çekiliyordu. Kalın yün parçadan içlik düzeltiliyordu. Sonra alt ve üst halkalar arası da kırmızı ipekden kemer gibi dövreleme çekip dikiliyordu. Üst ve alt halkadan ise hepsi bir boyda altın perekler asılır, aynı perekler alının bir hissesini örterdi. Üst pereklerden yalnız biri büyük ölçüde olurduki, o da tam ortadan sağlamlaştırılırdı. Bazıları iki halka arası merkezde yeşil, mavi veya kırmızı renkli kıymetli taşla kaplanırdı (6). Türk halkının büyük oğlu M.Kaşğarlı "but" adlı, iri ve deyerli firuze kaş süsten bahs ederek yazıyor ki, "büyüklerin oğullarının ve kızlarının alınlarına, alındaki dingelere takılır" (5, 129). Böylece belli oluyor ki, miniatürlerde tanımlanan baş giyimlerinin önünde rastladığımız buta, aynı zamanda başka süsler "but" adlanmıştır. Belki, kökenini farklı yerlerde aradığımız "buta" ifadesi ile bu süsün bağlılığı vardır.

Anadolu bölgesinde taş yerine ekser hallarda kartal figürü olurdu. Orta Anadolu bölgesinde dokuz-on yaşlarından evlenme çağına kadar tüm genç kızlar tarafından kullanılan ve gelin çakılı adı verilen sinsilenin (silsile) süslenilmesi için kullanılan figürlerin başında kartal figürü gelmektedir. Başka sözle, kartal silsile süsünün karakterik bir figürüdür. Genellikle kanatları açık stilize kartal figürü, sinsilenin tam ortasında yer alır. Kuvvet, kudret, şans ve bilgelik sembolü olan kartal, iç ve Orta Asyada koruyucu ruh olarak kabul edilen en önemli hayvanların başında gelmektedir (1, s. 41). Kartal tanrıcılık inancına göre yerle gök arasında iletişim yaratan, insanın ruhunu göklere taşıyan bir aracıdır. Görülür ki, ilk olarak bu düşünce kartalın baş giyimlerine ilave olunmasına yol açmış, sonradan kuvvet, kudret, şans ve bilgelik sembolüne çevrilmiştir.

Dingenin üstünden ağ kelağayi (ipek başörtüsü), en çok da yeşil yelenli olanını bağlardılar. Kelağayı öyle bağlanırdı ki, dinge kayıp baştan düşmesin. Kelağayının altından kulaklara taraf gümüş halkalardan birçeklik geçiliyordu ve ondan örgüyü, ya da burulmuş saçı geçiriyorlardı. Zengin hanımlar alt ve üst halkaların arası tafta üzerine altın 5 kuruşlar sıralıyorlardı. Bir çokları kelağayının altından dingenin gicgahlara düşen hissesinden özel kumaşa takılmış altın ve gümüşler sallayarak birçekliklere kadar sağlamlaştırırlardı (7).

Dinge Azerbaycanın ayrı-ayrı şivelerinde farklı anlamlar ifade ediyor. Cebrayıl ve Güney Azerbaycan şivelerinde yüksek yer, tepe manasını ifade etmesi onun tanrıcılık diniyle bağlı olmasına işaret ediyor. Bu söz Borçalı, Hamamlı, Kürdemir, Gazax ve Ordubadda çelenk manasını belirtiyor (4). Gazaxda dinge torbanın içerisine belli bir şey (parça qırıntıları, pambıq, yun) doldurularak tepe formalı düzeltilir, yanlarına dikilmiş ipler aracılığıyla çenenin altında bağlanıp başın ortasında ve üstünden çalma sarınırdı. Alın hisseye dingeqabağı koyulurdu. Borçalı bölgesinde onu yalnız gençler giyir, Hamamlı, Akbaba, Cebrayıl bölgelerinde ise evli kadınlar giyerdi. Hamamlı, Akbaba, Borçalı bölgelerinde dinge sağanak formalı hazırlanır, üzerine kadife parçadan yüzlük dikilir, karşı tarafına süsler eklenirdi.

Nahçıvan, Şirvan ve batı bölgelerinde kadın giyim destine dahil edilen dinge söğüt ve ya tenek çubuklarından örülmüş "çenber" adlanan dinge sebetinin üzerine şal sarımakla kurulurdu (8, s.110). Dinge ayrıca tesek, külah tipli baş giyimlerinin üzerinde de kurulurdu. Sonralar bu giyimler sadeleşdirilmiş yalnız fes, kofik (Anadoluda), araqçın, tesek gibi baş giyimlerinin karşısının süslenmesi ile

yetinilmişdir. XX yüzyılın evvellerine kadar Azerbaycanın ayrı-ayrı bölgelerinde hem kızlar, hem de genç gelinler arasında bu tip baş giyimleri debde idi. Akbaba bölgesi kadınlarının kullandıkları dingeni daha eski hesap etmek olur. Mahmud Kaşğari gerdek gecesi gelinin başına "didim" adlı bir taç koyulduğunu yazıyor (5, s. 396).Büyük olasılıkla, didim dinge ile özdeşiyor. Bizce "didim", gelin giderken yabancılara görünmemek için başa salınan "didek"(5, s.406) (dilimizde duvak) ve dinge aynı kökene sahiptir. Şamaxıdan Xınıslı anıtından bulunan tacın da gelin için didim olduğunu düşünüyoruz. Hun devrine ait edilen bu dingeden dünyaya 12-si malumdur. Bunlardan 4-ü Ukraynadan, 3-ü Kazakistandan, 3-ü Romanyadan, 1-i Macaristandan, 1-i Polonyadan bulunmuştur. Aynı dingelerin yaygınlaşması hangi arazide yaşamalarına bakılmaksızın türk birliklerinin aynı mitolojik düşüncesini, gelenekleri koruyup sakladıklarını, bu birlikler arasında etnik-kültürel temasın sık tellerle bağlı olduğunu kanıtlıyor. Üzerindeki kırmızı renkli süleymantaşlar ve merkezi bölümünde Umay görüntüsünün olması onun gelin için hesap olunduğunu bildiriyor. Bilinirki, Tanrıcılık dinine bağlanan Umay kadınların ve çocukların koruyucusu hesap edilir. Gelini kötü ruhlardan korumak için, belki de erkek evlat dünyaya getirmek için Umay tasvirli dingeler kullanılmıştır. Mahmut Kaşğarlı Umayla bağlı ilginç bir inanç hakkında yazıyor: "Umaya tapınanın oğlu olur, buna göre kadınlar Umaya tapıyor"(5, s.182). Türk halkları arasında erkek evladının dünyaya gelmesine çok büyük önem verildiğine göre gelin giden kızlara bu inançla ilgili Umay tasvirli baş giyiminin giyilmesi mantıklıdır. Azerbaycanda artık böyle baş süsleri yok olsa da, bu güne kadar erkek evlat dünyaya getirsin diye gelinin kucağına oğlan çocuğunun oturtulması geleneği korunup saklanmaktadır. Gelinin belini bağlarken "Yedi oğul isterim, birce tane kız gelin" deyilmesi de gelinapardı (gelinin damat evine götürülmesi töreni) töreninin önemli detaylarından biridir. Fikrimizce, Nevin Baltanın hakkında bilgi verdiği gelin başlıklarına vurulan kartal figürü aslında bu mantığa dayanıyor ve Umay Ananın stilize olunmuş imgesidir.

Dinge çeşitli formasyonlarda ve çeşitli adlarla tüm türk halklarında geniş yayılmış baş giyimi olmuştur. XX yüzyılın başlarına kadar Türkmenistan kadınlarının kullanımında olan kasava dinge ile özdeşiyor. 1825 yılında türkmenler arasında olmuş İ.Eyxvald yazıyordu: "Kadınlar başlarında dikkati derhal çeken garip bir giyim taşıyorlar. Bu kırmızı, ya da mavi kadifeden geniş ve uzun şapkadır, önünde çok altın ve gümüş paralar, ya da gümüş çerçeveye salınmış, zincirlere geçirilmiş akikler asılmıştır" (10, s.184). Bu baş giyiminin yüksekliği yaklaşık 40 sm olurdu. Türkiyenin Anadolu bölgesinde de başlığın uzun olmasına özellikle önem veriliyordu. Çeşitli yöntemlerle başlığa yükseklik verilir. Bu yükseklik ya terliğin öz yüksekliği ile, ya da terlik üzerine örtülen örtülerin bağlanış şekilleri ile sağlanmıştır. Bazı bölgelerde başlığın yüksekliği övünme meselesiydi. Mesela, "filan ağanın gelininin başlığı o kadar yüksekdir ki, göğe deyiyor"- söylenirdi.(1, s.106). Kazaklarda ve karakalpaklarda saukele, türkmen-çovdarlarda şovkele adlanan baş giyimi de bu kabildendir. Ayrı-ayrı türk halklarında bu başlıkların forma ve dekorasyonunda az fark olsa da, aslında hepsi aynı içeriğe sahiptir. Milli Azerbaycan Tarihi Müzesinin Etnoqrafi fondunda "qasibe" adı ile yer alan baş giyimi de türkmenlere ait kasavanın değişik formasıdır. Bu giyimlerin tarihi hakkında arkeolojik malzemeler değerli bilgi veriyor. İssık, Pazırık kurganlarından ve diğer anıtlardan bulunan başlıkların imarı XIX-XX yüzyıl malzemeleri ile uygunluk oluşturarak türk halkları arasındaki bağları, kültür genelliğini, kültürel kalıtımını kendinde aydın şekilde yaşatıyor.

Koyma tipli baş giyimlerine Azerbaycanda çenebend (çenebağı), Türkiye ve Orta Asiyada sakalduruk, sakanduruk denilen öğe ilave olunurdu. Çenebendler hem boyun süsü gibi rol oynuyor, hem de ameli işlev taşıyarak çarqat, dinge, tesek ve araqçınların baştan düşmesinin karşısını alıyordu. İlk zamanlarda bu amaçla sadece olarak qaytan kullanılmıştır. Bu hakta bilgi veren Mahmud Kaşğari kadınların baş örtülerini bağlamak için "enqek" adlanan ipten (5, s.192) erkeklerin ise ipekten örülmüş sakalduruk (5, s.500) kullandıklarını gösterir. Daim gelişen insan zekası çenebendlere de dekoratif çalar vermeği, onu giyim süslerinin bir öğesine çevirmeği başarmıştır. Çenebendlerin taşınma tarzı, çeşit ve formaları hakkında Orta yüzyıl miniatürleri ve XIX yüzyılın sonu-XX yüzyılın başlarına ait fotoğrafları bize kılavuzluk yaparak, dolgun imge yaratmak imkanı verir. Eğer miniatürlerde boncuklardan hazırlanmış çenebendlere rastlıyorsak, fotoğraflarda çenebendlerin zengin çeşidini gözlemleyebiliriz. MATM kolleksiyonunda korunan çenebendlere esasen onların giyilme tarzını öğrenmek mümkündür. Bazı çenebendlerin her iki ucuna olta, bazılarının ise bir ucuna olta, diğer ucuna ise halka lehimlenmiştir. Bu ise onu gösterir ki, çenebendlerden hem takma, hem de dikme süs gibi kullanılmıştır. Ukraynadan m.ö. IV yüzyıla ait İskit kadın mezarından bulunmuş giyim kalıntıları XIX –XX yüzyılın başlarında Azerbaycan, Orta Asya ve Türkiyede kadınların kullandıkları baş giyimleriyle aynı olmuştur. İmar olunmuş aynı giyimin üzerinde çenebend de vardır. Aynı çenebend örneği Milli Azerbaycan Tarihi Muzesinin Özel fondunda korunuyor.

Dingenin süslenmesi büyük önem taşıyordu. Bu ailenin statüsünün göstericisiydi. Baş giyimlerinin süslenilmesine ne zamandan başlanılması hakkında kesin bilgi vermek mümkün olmasa da, elimizde olan deliller eski zamanlardan beri Azerbaycan sakinlerinin baş süsleri kullandıklarını söylemeğe zemin veriyor. Müze kolleksiyonunda korunan en eski baş süsü e.e. II binyıllıa aidt edilen şakak süsüdür. Mahmud Kaşğarlının verdiği bilgiye göre geçmişde şapka ve dinge gibi baş giyimlerini süslemek için "kimsen" adlanan ince ve yuvarlak perekler kullanılıyordu.(5, s.429). Arkeolojik kazıntılardan elde olunan bulgular baş giyimlerinin küçük pereklerle süslenilmesi tarihinin daha eski olduğunu kanıtlıyor.

Belelikle, geyim medeniyyetinde önemli yere sahib olan kadın başlıkları ayrı-ayrı Türk halklarında çeşidli formalarda ve farklı adlarla qarşımıza çıksa da hepsi aynı kökene sahibdir. Bu geyimler Türk halkları arasında ta qedimlerden istifade olunmuş, XX yüzyılların ortalarına kadar sürdürülmüş, bazı toplumlarda günümüzedek davam etmekdedir.

KAYNAKÇA

1. Balta N. Anadolu kadın başlıkları.
2. Gencevi Nizami. Leyli və Məcnun//Xəmsə. Bakı, Turan, 2002.
3. http://www.issykkul.com/culture/clothing.htm
4. http://www.obastan.com/az/dict/exp/word/9783
5. Kaşğarlı Mahmud. Divani lüğeti-türk. Bakı, 2004.
6. Malumat Akbabadan didergin düşmüş Abulfat Heyderden götürülmüşdür
7. Malumat Akbabadan didergin düşmüş Hidayet Memmedovdan götürülmüşdür
8. Vəliyev F. Geyimlər ve bəzəklər//Azərbaycan etnoqrafiyası, 3 cilddə, II c. Bakı, 2007
9. Бикжанова М.А. Одежда Узбечек Ташкента XIX – начала XX в./ Костюм народов Средней Азии.1979.

10.Василева Г.Р. Головные и накосные украшения туркменок XX- первой половины XX в.






Resim1. M.Ö. II binyıl. Azerbaycan Dolanlar köyü.
Resim 2. M.Ö IV yüzyıl İskit başlığı
Resim.3. Altın arakçın süsü XIX yüzyıl




Resim 4. M.Ö. I yüzyıl.Ukrayna, Kerç. Resim 5. Dingeönü XIX yüzyıl.




Resim 6. XIX yüz. Arakçın (fes). Resim 7. Azerbaycan Şuşa bölgesi XX yüz.evveli




Resim 8. Akbaba bölgesi. XX yüz. Resim 9. Konya yöresi başlığı



Resim 10. Azerbaycan Gazak bölgesi. XX yüz.



Resim 11. Azerbaycan Kazak XIX yüzyıl.

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

17. OTURUM (17. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Sacit AÇIKGÖZ

Akademik Olga RADOVA KARANASTAS

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

AĞAÇ YAZMA KALIPLARINA ALTERNATİF BİR YÖNTEM "STRAFOR KALIPLAR"

AN ALTERNATIVE METHOD TO WOODEN MOULD "STYROFOAM MOULD"

Emine KOÇAK*

ABSTRACT

Patterning of fabrics called block print which are used in preparation of packs, kerchiefs, head scarfs, quilts, etc. and patterned by dye and brush or wooden moulds, are mostly performed by wooden moulds mostly.

Preparation of wooden moulds requires considerable labour. Although linden is preferred usually since it's soft, durable, easy to carve and take a dye, pear tree and scots pine are also used. Pear tree is hard to be eroded since it's rigid. Even pine trees are hard to carve, moulds made up of pine trees can be used without wearing down for long periods of time.

Today, it can be witnessed that mould carving is on decline when compared to past. In this study, preparation of moulds which are easy to process and requires substantially less equipment and that can be printed on by Styrofoam, is discussed as an alternative method to wooden moulds.

When it is considered that Styrofoam, which is a synthetic material, cannot be a rival of wooden block prints which are made up of natural materials, but it can be an alternative to wooden press moulds since it is less labour-intense and cost-effective, it can contribute to art of block printing.

Keywords: Block printing, wooden print, styrofoam.

GİRİŞ

Baskının anlamı; resmin, mürekkep kullanılarak çoğaltılması ve genellikle az miktarda kopya yerine çok miktarda çoğaltma şeklidir[1].

Baskı sanatının ne zaman başladığı konusunda kesin bir tarih verilmemekle birlikte M.S.105 yılında Çin'de kâğıdın bulunmasıyla ortaya çıktığı tahmin edilmektedir. Tarihin ilk baskılarının ıstampa-damga şeklinde yüksek baskılardan elde edildiği, ilk yapılan baskıların tamamen yazılardan meydana geldiği ve tahta kalıpların mürekkeplenerek kâğıt veya ipek üzerine basıldığı bilinmektedir (Kıran, 2016:54).

Mezopotamya'da tahta kalıpla kil üzerine baskı yapıldığı, Çin'de ağaç kalıplarla mühür basıldığı bilinmektedir. Anadolu'da ise uygulanan bu tekniğin ilk olarak Hititler tarafından kullanıldığı ve 1964 yılında yapılan arkeolojik kazılarda bulunan "mühür" şeklindeki kalıplar, Hititler'in M.Ö.7000 yıllarında kalıpla baskı yapmasını bildiklerini göstermektedir. Bazı kaynaklarda dört yapraklı çiçek biçiminde olan bu kalıplarla, ilk yazma örneklerinin yapıldığı savunulmaktadır (Kaya, 1988:11).

* Yrd. Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Çankırı.

[1] Yeni Rehber Ansiklopedisi, Baskı ve Baskı Tekniği, c. 8, İhlas Gazetecilik, 1994, İSTANBUL, s. 248-251.

Günümüze kadar gelen örneklere bakarak yazmaları tek renkli ve çok renkli olmak üzere iki grupta toplamak mümkündür. Her iki grupta da baskı işlemi, ağaç kalıpların boyaya batırılarak kumaşa basmak yoluyla ya da boyanın kumaşa fırça ile sürülmesi yoluyla yapılmaktadır. Kalıpla basılan yazmalar arasında İstanbul'da "Samatya, Kumkapı, Yenikapı" yazmaları ve "Kastamonu, Tokat, Diyarbakır" gibi Anadolu'nun çeşitli illerinde yapılmakta olan bu ürünler önemli görülmektedir (Barışta, 1998: 113-114).

Anadolu'da baskıcılığın yoğun olarak yapıldığı önemli merkezler Tokat, Kastamonu, Ankara ve dolayları, Elazığ, Malatya, Bartın, Gaziantep, Mardin ve Hatay'dır. Bartın da Anadolu Türk yazmacılık sanatında önemli bir diğer merkezdir.

YAZMACILIKTA KULLANILAN KALIPLAR

Yazmacılıkta kullanılan kalıplar iki türlüdür. Bunlar; metal ve ağaç kalıplardır. Metal kalıplar, metal şeritlerin motife göre bükülerek, ahşap üzerine çakılması ile oluşturulmakta; genellikle çok ince kontur baskısında kullanılmaktadır (Kaya, 1998: 68). Ağaç kalıplar genellikle ıhlamur, çam ve gürgen ağaçlarından yapılmaktadır. En kullanışlı kalıplar ıhlamur ve gürgen ağacından hazırlanmış olanlardır (Arseven,1973:279). Dikey kesilen ağacın dokusu baskıyı etkileyeceğinden istenmeyen bazı çizgilere neden olur ki bu da baskıyı, deseni bozabilir. Bu nedenle kalıp çıkarılacak ağaç yatay kesilir. Böylece motifin ağaç üzerine işlenmesi kolaylaşır. Kalıbı oymaya başlamadan önce yapılması gereken bir işlem de oyulacak parçayı, erimiş haldeki parafin ve balmumu karışımı içine batırıp bir süre beklemektir. Bu işlem hem kalıbın oyulmasını kolaylaştırır, hem de daha uzun süre kullanılmasını sağlar (Öz, 2006:14). Kalıbın oyulmasında istenilen derinlik, desenin sık veya seyrek oluşuna göre 1-1.5 cm arasında değişmektedir. Oyulan derinliğin az olması halinde zaman zaman kalıp zeminine bulaşan boya, baskı anında karışarak baskıyı bozabilmektedir (Kayabaşı ve Söylemezoğlu, 1999:362). Tokat yazmacılığında kalıplar sadece ıhlamur ağacından oyulur. Kalıplar yumuşak, suya dayanıklı ve emicidir (Türker, 1996: 16-17).



Fotoğraf 1. http://www.kadinmagazin.net/anadolu%E2%80%99da-kadinin-izi-kapilarini-aciyor.html

Görüldüğü gibi kalıp olarak genellikle ıhlamur ağacından yapılan elle oyulmuş kalıplar iyi sonuç vermesi açısından tercih edilmektedir. Ancak ağaç kalıpların hazırlanmasındaki çalışmalar oldukça emek gerektirmektedir (Fotoğraf 1). Bu halk sanatımız her geçen gün yok olmakta ve unutulmaya yüz tutmaktadır. Teknolojik gelişmeler tekstil sanayinin de hızla gelişmesini sağlamış ve alternatif baskı tekniklerindeki uygulamayı kolaylaştırmıştır. Sanat eserini üretmek için

gereken malzemenin sınırlı sayıda kullanılması, harcanan emeğin daha az olması sebebiyle (Demir, 2008), aynı motiflerin serigrafi olarak basılması gibi birçok nedenden ötürü bu kültür mirasının olumsuz etkilendiği söylenebilmektedir.

Baskı yöntemleri zaman içinde değişim ve aynı zamanda gelişim göstermektedir. Bu bildiride ağaç baskı tekniğine alternatif bir yöntem olarak strafordan yapılmış baskı kalıpları ele alınmaktadır.

STRAFOR BASKI YÖNTEMİ

Strafor baskı çalışmalarını, alternatif bir yöntem olarak ilk uygulayanlardan Bedri Rahmi Eyüboğlu yazma sanatındaki çalışmaları için zamanla daha büyük kalıplar hazırlamak istemiş ve strafordan kalıp oyarak bunları uygulamıştır (Öz, 2006:187). Mehmet Hamdi Eyüboğlu da babasının çizdiği yoldan ilerlemiş, strafordan oyarak hazırladığı kalıpları kullanarak, anilin boya ile kontur basıp, fırça kullanarak rengarenk akrilik boyalar ile, içlerini renklendirmiştir (Öz, 2006 :191).

Strafor; ham petrolün yağ kısmından elde edilen, plastikler sınıfından, köpük haldeki kapalı gözenekli, genelde beyaz renkli bir termoplastik sentetik bir malzemedir. Genellikle mimaride iki tuğla ya da duvar arasında, çatı arasında ve gerektiğinde iç duvarlarda yalıtım sağlamak amacıyla kullanılan bir malzeme türüdür. Paketlemede; özellikle elektronik ve beyaz eşya, cam, seramik vb. değerli parçaları korumayı sağlar. Kullan at plastik bardak, v.b gereçlerin üretiminde de yaygın olarak kullanılan strafor, otomotiv yedek parçaları ve dekoratif malzemeler üretiminde önemli yer kaplamaktadır (Fotoğraf 2). Ayrıca vitrin uygulamaları, alışveriş merkezi süslemeleri, fuar standları, iç ve dış mekan süslemelerinde, kutu, harf ve logo uygulamaları ile sahne ve toplantı dekorları gibi alanlarda da kullanılmaktadır (http://www.nedir.com/strafor#ixzz4f5vG8odr).



Fotoğraf 2. Ambalaj kullanımında strafor. http://www.ateskurubuz.com/alt-baslikli-kategori2.php?oi=&i=118

AHŞAP KALIPLARIN STRAFORA UYGULANMASI

Ağaç baskı için kullanılan kalıpların hazırlanması oldukça fazla emek gerektirdiğinden bu durum maliyet artışına, dolayısıyla baskılı ürünlerin fiyatlarının yüksek olmasına sebep olmaktadır. Bu sebeple ahşap baskı kalıplarına alternatif olabilecek strafor baskı kalıpları hazırlanabilmektedir.

Bu çalışmada; eserlerin zamanın etkilerine karşı analizlerinin niteliği önemli olmakla birlikte bu eserlerin bir üretim nesnesi olduğu göz önüne alındığında, günümüz tasarımcıları tarafından yeniden değerlendirmesinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Strafordan baskı kalıbı hazırlamak için gerekli olan malzemeler; parşömen kağıdı, desen, strafor, kalem, toplu iğne, karbon kağıdı, yorgan iğnesi, maket bıçağı ve mumdur (Fotoğraf 3). Farklı kalınlıklardaki strafor pek çok yapı markette kolaylıkla bulunabilmektedir. Strafor, hazırlanan desen ölçülerine göre ilk önce kare veya dikdörtgen olarak kesilir. Parşömen kâğıdına çizilen desen, hazırlanan straforun üzerine kaymaması için kenarlarından toplu iğne ile tutturulduktan sonra desen ile strafor arasına karbon kağıdı yerleştirilir (Fotoğraf 4). Toplu iğne yardımı ile desen çizgileri üzerinden nokta batışlarla desenin strafora geçirilmesi sağlanır. Daha sonra parşömen kağıdı ve karbon kağıdı kaldırılarak strafor üzerine geçmiş olan desenin oyulma işlemine geçilir. Mum ateşinde ısıtılmış yorgan iğnesi ile desen çizgileri üzerinden oyulması gereken kısımlar eritilmek suretiyle derinlik işlemi verilir (Fotoğraf 5). Strafor sentetik bir malzeme olduğundan ve ısının etkisiyle eridiğinden oyulma işlemi kolaylıkla gerçekleşmiş olmaktadır. Oyma işlemi en az 0,5 cm derinliğinde olmalıdır. Aksi takdirde desen yüksekliği az olacağından boyama işlemi sırasında kumaşlarda lekelenme söz konusu olacaktır. Bu sebeple iğne, mum ile sık sık ısıtılmak suretiyle desen üzerinden geçilerek oyma işlemi tamamlanmalıdır. Desenin oyma işlemi bittikten sonra kenarlarda kalan fazla strafor, maket bıçağı ile oyularak çıkartılmalıdır (Fotoğraf 6-7-8). Strafordan hazırlanan yazma kalıbı ile aynı ağaç baskıcılığındaki gibi kullanılacak boyalar hazırlanarak baskı işlemi gerçekleştirilmektedir (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 3. Strafordan baskı kalıbı hazırlamak için gerekli olan malzemeler.





Fotoğraf 4. Desenin strafora oyulması. Fotoğraf 5. Straforun Geçirilmesi



Fotoğraf 6. Mühür desenli strafor kalıp (Emine Koçak arşivi).



Fotoğraf 7. Atölye çalışmaları.



Fotoğraf 8. Atölye çalışmaları.



Fotoğraf 9. Strafor kalıpla baskı işlemi.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Teknolojik gelişmeler sonucunda ağaç baskı tekniğine olan talepler ve bu tekniği kullanan ustalar gittikçe azalmaktadır. Seri üretim için daha uygun ve kolay olan bazı tekniklerin kullanılmaya başlanmış olmasıyla birlikte bu baskı yöntemlerinin kullanımı, kalıp baskıcılığının gerilemesine neden olmaktadır.

Bu çalışmada ağaç baskı süreçlerindeki işçiliğin daha zor olması ve işlem maliyetlerinin satış fiyatlarına yansıması sonucunda talebin azalması da dikkate alınarak pratik uygulamalar ile maliyeti düşürmek açısından strafor kalıp yöntemi ele alınmıştır. Bu yöntemle çok daha az emek ve masraf ile üretilebildiği için ağaç baskı kalıplarına alternatif bir seçenek olarak, el baskıcılığı geleneğinin sürdürülebileceği uygulamalı olarak anlatılmıştır.

İtinalı hazırlandığında strafor ile hazırlanan baskı kalıplarında ortaya çıkan sonuçlar, ağaç baskı çalışmalarına oldukça yakındır. Burada önemli olan desenlerin düzgün çizilmesi ile klasik yazma ya da özgün desenlerin pratik bir biçimde kalıba dönüştürülebilme olanağıdır. Desenlerin bilgisayar ortamında vektörel çizimlerinin yapılması ile daha düzgün çizimler elde edilebilir. Böylece desenlerin istenilen sayıda kalıba dönüştürebilmesi, kalıbın eskimesi veya kaybolması gibi sorunları ortadan kaldırabilir. Bu durum hazırlanan baskı kalıpları için oldukça olumlu bir avantaj olarak kabul edilebilir.

Günümüzde hızla gelişen ve kendini yenileyen teknoloji ile birlikte kültürel ve ekonomik değişimin kazandırdığı bakış açıları, bu işleri yapanları da sürekli yeni ifade arayışlarına yönlendirmiştir. Bu gelişmelerin baskı tekniklerini de şekillendirdiği, gelenekseli barındırdığı kadar çeşitliliği arttırdığı hatta sınırsızlaştırdığı görülmektedir.

KAYNAKLAR

Arseven, C. E., (1973), Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul

Barışta, H. Ö., (1988), "Kastamonu'da Yazmacılık", Erdem Dergisi, 4(10): 195-211, TTK Basımevi, Ankara.

Kıran, Hasan (2016), Çağdaş Baskı Resim Sanatına Genel Bir Bakış, Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Sayı: 10 S. 54-77

Kaya, Reyhan (1988) Türk yazmacılık sanatı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Genel yayın no: 140. Sanat dizisi:15

Türker, Kemal (1996) Ağaç baskı Tokat yazmaları. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Genel yayın no: 347. Sanat dizisi:47

Öz, N. D. (2006), "Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yeni Rehber Ansiklopedisi, Baskı ve Baskı Tekniği, c. 8, İhlas Gazetecilik, İSTANBUL, 1994 s. 248-251.

http://www.nedir.com/strafor#ixzz4f5vG8odr adresinden 24.04.2015 tarihinde erişilmiştir.

http://www.kadinmagazin.net/anadolu%E2%80%99da-kadinin-izi-kapilarini-aciyor.html adresinden 25.04.2015 tarihinde erişilmiştir.

TÜRK MİNYATÜR SANATINDA "*AĞAÇ MOTİFİNDE*" GEZİNME

Ayşen KARAKOÇ CİVİLİ*

ÖZET

Ağaçlar doğadaki heybetli yapıları ile sanatkârları etkilemişler, sanatkârlar ağaca birçok sembolik anlam yüklemişlerdir. Türk süsleme sanatları içinde yer alan tüm sanat kollarında da çeşitli ağaç motiflerini görmek mümkündür. Gelenekli sanatlarımıza ait ürünlerde sıkça rastladığımız ağaç motifler, bazen ölümsüzlüğün, bazen evrenin ya da bir mekânda köklenip yerleşmelerin veyahut bir yerden bir yere göçememelerinden dolayı yerleşikliğin sembolü olarak yer almıştır. Bunun yanı sıra Türklerin "Yaradılış Destanı" anlatımlarında ağaç motifinin yeri kutsal anlatımlarla ifade edilir: "…*Yeryüzünün tam ortasında, dalsız budaksız bir ağaç yeşerdi. Kayra Han, bu dalsız budaksız bodur ağaçtan hoşlanmadı. Gökyüzüne yükselsin! Dedi, ağaç gökyüzüne yükseldi. Dalları, yaprakları olmayan ağaca bakmak güzel değil. Bu ağacın dokuz dalı olsun! Dedi. Dalsız budaksız ağaç birden dokuz dallı oldu. Kayra Han, Dokuz dalın her birinin kökünden, birerden dokuz kişi türesin; bunlar dokuz millet olsun! Dedi...*

Ağaç insanoğlunun vazgeçilmez bir yaşamsal bağıdır, çünkü ağaç yeryüzüne kollarını uzatırken, yeraltına da kollarını uzatır. Geçmişteki bağı, gelecekteki yaşantılıda ifade etmektedir.

GİRİŞ

İslamiyet öncesi Türk toplulukları arasında görülen yaygın inançlardan birisi de ağacın ya da belli ağaç türlerinin kutsal kabul edilmesidir. Ağaç kültünün ilk ortaya çıktı yeri tam olarak bilinmemekle birlikte dağlık Ötüken bölgesi olduğu tahmin edilmektedir. Türk Kültüründe Kutsal ağaç-hayat ağacının Tanrı'nın tekliğini, birliğini, sembolize etmektedir (Bayat,1998: 156). Hatta Türk toplumlarında varlığın kaynağının hayat ağacından geldiğine inanılır. Bu durumda Ağaç çeşitli Türk boylarının yaratılış efsanelerinde de yerini almıştır (Ögel,1993 s: 90). Mesela Dede Korkut'ta "*kim olduğunu*" soran Tepegöz'e Basat: "*Atam adın sorar olsan kaba ağaç(kayın ağıcı)*" ,(Ergin, s: 214) diye cevap verir; yani ağaçtan türediğini söyler; yine Orta Asya'daki hayatımızda bazı boy ve yer adları "*Bay Yıgaç*", "*Ala Yıgaç*" ve "*Kara Yıgaç* diye adlandırılmıştır. Nitekim Altay mitolojisine göre Tanrı Ülgen, gökyüzüne doğru uzanan, dokuz dallı bir çam ağacının tepesinde oturmaktaydı. Abakan Tatarlan göklere uzanan demir bir dağın üzerinde 7 dallı bir kayın ağacının, Kaç Tatarları da yine 7 dallı ve altın yapraklı bir kayın ağacının varlığına inanmaktaydılar. Fin-Ugor kavimlerinden Ostyaklar'a göre ise göğün yedi katını delerek yükseklere çıkan bir dünya ağacı vardı ve hayat kaynağı, dünyanın ortasında bulunan deniz idi. Yakut Türkleri 'nde bu dünya ağacı yine kayın ama 9 köklü olarak düşünülür. Türk boyunun bu ağacın içinde oturan Kübey Hatun'dan türediğine, bütün canlıların da bu ağaçtan beslendiğine inanılırdı (Ögel, s: 90-102). Altay Türklerinin de kayın ağacına taptığını, kayın ağacının kutsal kabul edilerek adına kurbanlar kesildiği belirtmektedir. Altay Şamanlarının inanmalarına göre, kayın ağacı Tanrıdan ayrılmıştır, bu nedenle kayın ağacına yıldırım düşmez. Şamanlar hastaları iyi etmek için gayret ederlerken yanlarında kayın ağacı

* Öğr. Gör., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, SAKARYA

bulundurmakta, Şaman davulunda kayın ağacı, sedir ağacı ve onun yanında meral resmi yer almaktadır. Davulun tokmağı sedir ağacından yapılmakta olup, meral derisi ile kaplanmaktadır. (İnan, 1998: 447). Bazı Altay efsanelerine göre de göğün on ikinci katına kadar yükselen "*Dünya dağının*" üzerinde bir kayın ağacı vardır. Hayat suyu da bu kayın ağacının altındaki bir çukurda bulunur. Hayat ağacı ile hayat suyu yeryüzünde en çok yayılmış inançlardandır (Ögel, 1993: 81-82). Ağaçla ilgili inancın izleri Türkler İslamiyeti kabul ettikten sonra da sürmüştür. Büyük Selçuklu Devleti, İslam öncesi Türk devlet yapısı ve ilk İslam devletleri olarak iki kaynaktan beslenmiş ve kendisinden sonraki Türk-İslam devletlerinin saray teşkilatlarına tesir etmiştir. Anadolu Selçukluları ' nın başşehri Konya'daki sarayları günümüze ulaşmamakla birlikte II. Kılıç arslan döneminde sarayın bir uzantısı olarak yaptırılan Alâeddin Köşkü ' nün kalıntıları bu konuda fikir verebilir. Sarayın çinileri ve duvarları üzerindeki minyatürler Türkiye Selçuklu sanatının en önemli örneklerindendir. Bu çinilerde ilginç bir minyatür üslubu ile Selçuklu simgeler dünyasını yansıtan ikonografi kaynaştırılıp bir masal atmosferi yaratılmış. Kubadad çinilerinde stilize bir bitki motifi şeklindeki 'hayat ağacı' çevresinde karşılıklı veya sırt sırta duran kuşlar da, bu dünyanın kahramanlarındandır. Bu çinilerde ilginç bir minyatür üslubu ile Selçuklu simgeler dünyasını yansıtan ikonografi kaynaştırılıp bir masal atmosferi yaratılmış. Resim1. de Kubadabad çinilerinde stilize bir bitki motifi şeklindeki *'hayat ağacı*' çevresinde karşılıklı veya sırt sırta duran kuşlar da, bu dünyanın kahramanlarındandır *(Arık, 2002:3,6).Resim 2. de sekizgen geometrik formun içerisinde karşılıklı Oturan insan figürlerin ortasından hayat suyundan 2 yaprak ortasından çıkan hayat ağacı gökyüzüne doğru yükselmektedir. Figürlerin sırt kısımlarında dalların uçlarında nar figürleri görülmektedir (Arık, 2002:3,6).*



Resim 1.



Resim 2.

Türklerin ilk minyatürlü olan romanı Varka-ve-Gülşah-Mesnevisi, Gazeli Sultan Mahmut (998-1030) adına Ayyuku tarafından Farsça yazılmıştır. 14. Yüzyılda Ayyuk inin eserlerinden esinlenerek Yusuf-ı Meddah tarafından mesnevi türünde işlenmiştir. Mesnevide yer alan konular devrin minyatür anlayışına göre yapılmıştır. Bu minyatürler arasında ağacı hemen hemen her konu arasında yer aldığı dikkati çekmektedir.



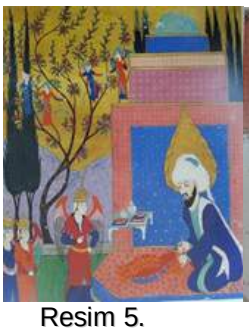
Resim 3.



Resim 4.

Gülşah hurma ağacının yanında ve ayakta birbirlerine yaslanarak durdukları görülmektedir. Bu ağacın tepesinde bir kuş figürü vardır. Ağacın solunda görülen horoz Varkayı temsil etmekte olup, Varakanın asaletinin sabrının nezaketinin cömertliğinin sembolüdür. Birçok kültürde horoz, güneşin ve gururun sembolü olarak algılanmış, onun ötüşüyle güneşin doğuşu arasında ilişki kurulmuştur. Varkanın yanındaki gül figürüde varka ile ilişkilidir. Resim 4. de Varkanın Kaçırışı, Ortada duran hayat ağacı nar ağacı formundadır. Ağacın etrafında yaşam suyu vardır. Sol tarafta görülen fügünde Varkayı bir insan sırtında kaçırmaktadır. Sağ tarafta Varka atı ile takip etmekte olup, Varka ve Gülşahın omuzlarının üzerinde hayat kuşları görülür. Bu yaşam kuşlarından bir tanesi'de nar ağcındadır, Çünkü yaşam kuşları ağacından gelir ve giderler.

Peygamber öykülerinin anlatıldığı Zübdetül-Tevarih minyatürlerinde Adem ile Havva betimleyen daha önce yapılmış örneği bulunmayan tasvirlerin nüshalarında anlatılan öykü aynıdır (Mahir,2004:155). Resim 5.de Adem ile Havva ve 8 ikizi ve tam ortada yer alan ağaç ve hayat ırmağının iki yanına adem ile Havva yerleştiriliş, Adem ile Havvanın ellerinde güle benzer motifler vardır (Mahir,2004:156). Dünyada başıboş kalmayacak olan insan Cennet'te de bir sınavdan geçmiştir. Minyatürde Hz. Adem ile Hz. Havva ile giyinik bir haldedir. İkisinin ortasında yaklaşılması ve meyvelerinin yenilmesi yasak olan ağaç görülmektedir. Daha önceki minyatürlerde hayat ağacını bekleyen kuşlar ve aslan motiflerinin yerini burada melekler almıştır. Bu ağacın adı ve türü Kuran'da belirtilmemiştir. Kitap-ı Mukaddes'e göre ise bu bir yaşam ağacıdır. Adem ile Havva buna ulaşamadıkları için Cennet'ten çıkarılmış ve sonsuz yaşamdan yoksun kalmıştır. Ancak yaşam ağacı ile sınama için yasaklanan ağaç ilişkisinde bilgiler açık değildir. Yaşam ağacı için yasak yok iken iyilik ve kötülüğü ayırt etme ağacının yasak olduğu belirtilmiştir (And, 2007:98).



Resim 5.



Resim 6.



Resim7.

Resim 6 da (And,2007.97) ise Hz. İdris'in Meleklerin karşısında dikiş dikerken (Zübde tül-Tevarih) gösterilmektedir. Hz. İdris Azrail ile dost idi. Hz. İdris ondan cehennemi ve cenneti göstermesini istedi. Önce cehennemi gösterdi. Burası Hz İdris'i korkuttu. Hazreti İdris cennetten çıkmak istemedi. Azrail ise onu cennetten çıkarmak istiyordu. Tanrının Azrail'e kendisinin buyruğu ile olduğu söylenmesi üzerine Azrail Hz İdris ile uğraşmaktan vazgeçti. Zübdetül-tevarih 'te onun cennetten çıkmamak için bir ağacın dalına sarıldığı belirtilmektedir. Bu minyatürde ağacın tepesin kuşların yerine meleklerin resmedildiği görülmektedir. Hayat ağacında görülen melekler bir erkek ve bir kadın şeklinde çift olarak resmedilmiştir.

Resim 7. De Hz. Muhammed, halası Atike'nin kurumuş hurma ağacını yeşertip tekrar yemiş verir durumuna getirir (And,2007,36). Kur'an-ı Kerim'de şecer veya şecere kelimesi ağaç anlamını taşır. Peygamberimizin mucizelerinde de ağacı buluruz. Kuran'da ayrıca hurma, nar, üzüm, incir ve zeytin gibi bazı ağaçlar ismen anılmakta, incir ve zeytin ağacı üzerine yemin edilmektedir.

Peygamber ağaç motifini muhtelif ifadelerinde teşbih unsuru olarak kullanmış, özellikle hurma ağacını övmüş, bu ağacın yapraklarını dökmediğini ve daima faydalı olduğunu hatırlatarak iyi ve hayırsever Müslüman'ı bu ağaca benzetmiştir (Topaloğlu;1988:457). Resim 8. de üst bölümünde ayağını yere vurması ile Hurma ağacının altından su çıkacağı haberini veren meleğin Hz. Eyüb'e çiçek sunması, sağdaki minyatürde ise Musa Hayat ağacının altında bir melekle görünmektedir (And,2007:224). Gül Hz. Peygamberin kokusudur.



Resim 8



Resim 9.



Resim 10.

Resim 8 ve 9 da Hz. Zekeriya'nın düşmanlardan kaçarken (bir çınar ağacı kovuğuna gizlendiği ve onun orada olduğunu eteğinin ucunun ağaçtan dışarı çıktığını göstermektedir.

16. yy.da iki ayrı eserde yapılan minyatürlerde figürlerin gerek ağaç, gerek yüz tiplerinde gerekse kıyafetlerinin tasvir edilişinde farklılıklar görülmektedir. Sağdaki minyatür Zübbetü't Tevarih.1321, Soldaki minyatür hadikatü's-Süeda, NYBM 70.143 (And,2007:97).

Hayat Ağacı Motiflerinde en çok kullanılan servi devamlı yeşil renk, uzun ömürlülük dayanıklılık, güzel şekil ve boyluk gibi nitelikler serviyi iyilik ve güzellik sembolü haline getirmiştir. Şekil itibarıyla, gövdesinin semaya uzanan dik duruşu sebebiyle doğruluğu da temsil ettiğine de inanılır. Ağacın mevsimsel şartlara rağmen hep yeşil kalması ise ölümsüzlüğü simgeler. Soldaki minyatürde cenneti

temsil etmektedir. Cennetin ağaçları rüzgârla birbirine dokunduklarında Tanrıyı öveceklerdir. Cehennem ve Cennet, Ahvall-i kıyamet (SKHafidi Efendi 139) Bu Eser 1582 tarihlidir. III Muradın kızı Fatma Sultana düğün hediyesi olarak verildi (And,2007:264-65).


Resim 11.


Resim12.


Resim 13.

Resim 11.de III. Ahmed'in dört oğlunun 1720 de yapılan sünnet düğünü şenliklerindeki dev nahıllar (Sürname-i Vehbiden). Arapça "nahıl" sözcüğü "hurma ağacı" anlamına gelir. Nahıllar genelde servi ağacı biçiminde yapılıyordu. Sanatının anlatım olanakları içinde yeniden şekillenen ve yorumlanan biçimler ağacın yaşamda ve toplumsal bellekte kalıcılığını da etkilemiştir. Ağac, Anadolu kültüründe geleceğe yönelik uzun sağlıklı bir yaşamın içinde bolluk ve bereketle çoğalarak yeni nesillere kendini aktaran geniş bir ailenin de sembolüdür. Ayrıca ağacın saygı uyandıran ulu yapısı, dallarının yeryüzüne ve gökyüzüne yayılan görüntüsü bir anlamda erkeğin gücünü ve kadının da doğurganlığının sembolüdür. Bu nedenle, "Türkler, içinde ömürlerini mutlu ve huzurlu bir şekilde sürdürmeyi amaçladıkları evlerini kurmadan önce, bahçelerine Tanrı kutunu kaynağı olan bir ağaç dikmişler, bu geleneği günümüze kadar taşımışlardır" (Ergun, 2004:299).

SONUC

Ağaç Türklerin tarihinde çeşitli sanat alanlarında olduğu gibi minyatür sanatında da çok sık kullanılan bir motif olmuştur. Türkler önem verdiği kutsalını hayatının her alanında görmeyi, sürekli onunla beraber olmayı arzu etmiş ve kutsallarını ölümsüz kılmak için sanat eserlerine işlemiştir. Türk Minyatür sanatında, Türklerin ilk minyatürlü olan romanı Varka-ve-Gülşah-Mesnevisinde hayat ağacını bekleyen kuşlar ve aslan motiflerinin yerini,16. yy da yerini melek figürlerine bırakmıştır ve Ağaçları daha gerçeğine uygun çizilmişlerdir. Böylece insanlar sürekli kutsalla yani ilahi olanla birlikte olduklarına inanmışlar ve sembolik olarak hayatlarında bulundurmuşlardır. Günümüzde eskiye oranla azalmakla birlikte hala sanat eserlerinde bir bezeme unsuru olarak kullanılmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Ahmet DALKIRAN, "*Çağdaş Türk resminde Şamanist Etkiler*", Konya, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş Eğitim Bilim Dalı, Doktora tezi 2010

Abdulkadir İNAN, "*Makaleler ve İncelemeler*", I. Cilt. Türk Tarih Kurumu Yayınları VII, Dizi- S. 51, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, (1998)

Bahaeddin ÖGEL, "*Türk Mitolojisi*" I. Cilt.; Atatürk Kültür, dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi, Ankara 1993
Banu MAHİR, "*Osmanlı minyatür sanatı*", Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005
Bekir TOPALOĞLU, İslam Ansiklopedisi ağaç maddesi
Fuzuli Bayat, "*Masallarda Öteki Dünya Anlayışının Anlayışının Dini-Mitolojik Kökleri*". *Bilig*, 7, Güz, Ankara1998
Pervin ERGUN, "*Türk Kültüründe Ağaç Kültü, Atatürk Kültür*", Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara ,2004
Gönül ÖNEY, "*GAZNELI SARAY SU*" http://www.sanattarihidergisi.ege.edu.tr
Metin AND, "*Minyatürlerde Osmanlı- İslam Mitologyası*", Yapı kredi Yayınları, İstanbul, ,2007
Metin AND, "*Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*", Yapı kredi Yayınları, , İstanbul,2014
Nuran ATASOY," *Hasbahçe (Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçekçilik*)",Mas Matbaacılık,2002
Ramazan IŞIK, "*Türklerde Ağaçla İlgili İnanışlar ve Buna Bağlı Kültler*", *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2004, 9/2, Elazığ
Rüçhan ARIK, Kudabat çinileri, şubat sklylife Kudabat çinileri, Türk Hava yolları yayını2002
Zeynep TARIM ERTUG ,İslam Ansiklopedisi "*saray Maddesi*" cilt: 36;.
Yaşar Çoruhlu," *Türk Mitolojisinin ABC'si*", Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999

KONYA A.R. İZZET KOYUNOĞLU MÜZESİNDE BULUNAN NALIN ÖRNEKLERİ

(PATTEN SAMPLES IN KONYA A.R. İZZET KOYUNOĞLU MUSEUM)

Yasemin KOPARAN*

ABSTRACT

One of the richest sources of Turkish culture are handicrafts. Handicrafts are known as the most important factor symbolizing and introducing the culture of a nation. Our country has intensely developed as handicraft. One of them is Nalincilik with with other name.

Patten; is known as wooden slipper to walk on wet flor. “nal” which means shoe in Arabic and “naleyn” which means a pair of shoes derive from its own words. Patten was used considerably in daily life of Seljuk and Ottoman terms. Patten making until the end of the XIX. century, especially it has become a profession or art branch. There were Nalinci masters and bazaars. At present, it was used more in the mosque for ablutions and in baths. Pattens have taken place in young girl’s dowry until recently. Especially pattens in dowry is quite ornate. There were mother of pearl inlay on the tree, filigree, emroidered fabric coating etc.

The purpose of this study, pattens which having an important place during the history of the process began to disappear at present. So, promoting the importance of inlaid examples and located on decorative techniques, usage areas, and detailed examination of artistic features, and is to reveal scientific evaluation.

Keywords: handicraft, pattern, motif

GİRİŞ

İnsanoğlu yaradılışı gereği (toprak şartlarına bağlı olarak) ayakkabı giymek zorundadır. Özellikle koruyucu amaçlı kullanılan ayakkabı, koruyuculuğu sağladıktan sonra geliştirilmeye başlanmıştır. Sonuç olarak ilkel ayakkabı modellerinden binlerce yıl sonra, kültür ve uygarlık basamaklarından yukarıya doğru çıktıkça ayakkabıyı gelişmiş ve çeşitlenmiş olarak görmekteyiz (Sağol, 2003: 19).

Nalınlar; çeşitli amaçlarla kullanılsa da ayağa giyildiği için ayakkabı sınıfında yer almaktadır. Bu nalınla ilgili tanımlamalarda açıkça görülmektedir. Örneğim adilcevaz13 isimli bir haber yayınında “Ceviz, dut ve meşe gibi suya ve aşınmaya dayanıklı ağaçlardan yapılan ve ayakkabı niyetine giyilen veya hamam, banyo gibi ıslak zeminlerde giyilen üstü atkılı, yüksek tabanlı ayakkabılara *nalın, takunya;* bunları yapan ustalara da, *nalıncı ustası, habbapçı* veya *takunyacı* denirdi” diye tanımlanmaktadır. Yine başka bir kaynakta ise; her kesimden kadının sahip olduğu bir ayakkabı çeşididir diye tanımlanmaktadır (Gündüz, Eray, 1997:105).

Nalıncılık, kendi başına ustalık ve ihtisas isteyen bir meslektir. Nalınların tabanları tek parça tahtadan gelmektedir. Ayaklara rahat giyilebilmesi için üstlerinde kayış (atkı) parçaları takılır. Eskiden nalınların kullanıldıkları yere göre üstlerindeki atkıların durumu değişirdi. Saraylarda, konaklarda kullanılanlarla,

* Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Tasarımı ve Üretimi Bölümü, Konya.

gelinlerin çeyizini konan nalınların atkıları son derece süslüdür. Nalınların, ayakları yüksek ve alt kısımları geniş olanlarına "tezgâh takunya", altı yüksek olmayıp yere yakın olanlarını da "silme nalın" ismi verilmektedir (Öztürk, 2015: 189).

Nalının asıl malzemesi ceviz, gürgen, çınar, şimşir ve dut ağacıdır. Gürgen hem ucuz hem de bol bulunan bir malzeme olduğundan nalın yapımında tercih edilmektedir. Bunların içersinde en makbul olanı ise şimşir veya abanoz ağacından yapılanlarıdır. Şimşir ağacından yapılan nalınlar suya ve aşınmaya dayanıklıdır ve dolayısıyla da işçiliği de zordur. Çınar ise suya dayanıklı değildir. Islak zeminde kısa zamanda dağılır. Çınar ağacından yapılan nalınlar ucuz olduğundan fakir halk tarafından tercih edilirdi (Diyarbakırlıoğlu, 2010: 127).

Eski bahçeli taşlıklı ev, konak, saray yaşamının ve hamamlarının ayrılmaz bir parçası olan nalınlar sahiplerinin ekonomik durumlarına ve kullanım yerine göre çeşitlilik gösterir. Ev içi ve bahçe taşlıklarında sağlık açısından tercih edildiği gibi yüksek topukları nedeniyle kadınlara endam kazandırmıştır. Şehirli varlıklı hanımların nalınları ahşap üzerine genellikle sedef, fildişi kakmalı veya gümüş kaplamalıdır. Kimi zaman da altın plakalarla süslenmiştir (Gündüz, Eray, 1997:105).

Nalın, Selçuklu ve Osmanlı devirlerinde, günlük hayatta geniş ölçüde kullanılırdı, XIX. yüzyılın sonlarına kadar nalın yapımı, özellikle İstanbul'da bir meslek ve sanat dalı haline gelmişti. Hususi nalıncı ustaları ve pazarları mevcuttu. Yine bu asırlarda berber çıraklarının, ayakları çıplak olarak, kendilerine has nalınlarını dükkânlarında giyme mecburiyetleri vardı. Osmanlı hamamlarında, müşteri nalınlarıyla, hamam tellaklarının nalınları ayrı yapıdaydı (Diyarbakırlıoğlu, 2010: 131).

Nalınlar çok eski zamanlardan buyana kullanılan ayakkabıdır. Özellikle ıslak zeminlerde kaymama özelliğinden ve su geçirgenliği olmadığından dolayı tercih edilirdi. Günümüzde bu gelenek kalmasa da geçmişte genç kızların çeyizlerinde mutlaka bir çift nalın, özellikle sedef kakmalı bulunurdu. Hamamlarda, camilerde sık kullanım alanı bulan nalınlar eskiden tabakhanelerde de kullanılırdı. Günlük yaşamda taşlıklarda soğuk geçirgenliği olmadığı için kullanılan nalınların bu gün kullanım alanlarını rastlamak biraz zor olmaktadır. Yapan ustalar bir bir azalmış unutulmaya yüz tutmuş sanatlar arasında yerini almıştır. En güzel en nadide örneklerini ise müzelerimizde görmekteyiz. Oysaki zamanında nalınlar üzerine beyitler maniler yazılmıştır. Bu manilere örnek olarak Diyarbakırlıoğlu "Kaybolan meslekler ve son ustalar" adlı kitabında yer vermiştir.

Ayağında nalını
Gelir salını salını
Yürümene değişmem
Alsam dünya malını.

Nalını tıkır tıkır
Gülüşü fıkır fıkır
Gelişi güzel ama
Gidişi ölümden beter gibi.

A. R. İZZET KOYUNOĞLU MÜZESİNDE BULUNAN NALIN ÖRNEKLERİ

Konya A.R. İzzet Koyunoğlu müzesinin temelleri müzeyi adını veren Ahmet Rasim İzzet Koyunoğlu tarafından atılmıştır. Hayatını, medeniyetlerin kimlik belgeleri olan eski eserlerin toplanmasına, korunmasına, gelecek nesillere aktarılmasına adayan A.R.İzzet Koyunoğlu topladığı paha biçilemez binlerce eserden meydana gelen müzesini 4 Temmuz 1973 tarihinde Büyükşehir Belediyesi vesilesi ile Konyalılara hediye etmiştir ve 23 Eylül 1973'te vefat etmiştir. Müze binasının temeli 1977' Temmuz'unda atılmıştır ve 1983 yılı Şubat'ında da ziyarete açılmıştır.

Konya Büyükşehir Belediye'sine bağlı Koyunoğlu müze ve kütüphanesi, Türkiye'de belediyeler tarafından kurulmuş ilk özel müzedir. Koyunoğlu müzesi; kültürel varlıklarımızın değerlerini koruyarak, tanıtılmasını sağlamak, yediden yetmişe herkesin kaynaklara ulaşabilmelerini kolaylaştırmak için rehberlik yapmaktadır (Koyunoğlu Şehir müzesi ve kütüphanesi rehberi,2015:9-21).

Araştırmamız için ise konu olarak; bu eşsiz kültürel varlıklarımızın sergilendiği müzeden, nalın örnekleri seçilmiştir.



Fotoğraf 1: Atkısız Nalın



Fotoğraf 2: Nalın

Fotoğraf 1 **:** Atkısız Nalın
Envanter No **:** 9123/ 804
Müzeye Geliş Şekli **:** Servet Özener'den Bağış
Müzeye Geliş Tarihi **:** 1986
Tarihlendirme : 19. Yüzyıl
Kullanılan Malzeme **:** Ceviz ağacı, sedef
Kullanılan Renk **:** Beyaz, siyah, kahverengi
Boyutları **:** Uzunluk: 23 cm, Yükseklik: 6,2 cm, En: 7,3 cm

Ceviz ağacından yapılmıştır. Üzeri sedef ve gümüş kakma ile süslenmiştir. Tasmaları yoktur. Topuk ve ayakuçları yüksek olduğundan ve süslemesinden dolayı çeyiz sandığından çıktığı tahmin edilmektedir. Motif olarak bitkisel ve hayvansal bezeme kullanılmıştır. Bir dal ve dalın üzerinde açmış bir gül, tomurcuklar yaprak ve bülbül yer almaktadır. Güle konmuş bülbül tasvir edilmek istenmiştir. Nalının kenarları da sedef kakma ile süslenmiştir.

Fotoğraf 2 **:** Nalın
Envanter No **:** 7671/ 801
Müzeye Geliş Şekli **:** Naciye Koyunoğlu'na ait
Müzeye Geliş Tarihi **:** 1986
Tarihlendirme : 19. Yüzyıl
Kullanılan Malzeme **:** Ceviz ağacı, sedef, gümüş, metal
Kullanılan Renk **:** Beyaz, siyah, kahverengi
Boyutları **:** Uzunluk: 23,7 cm, Yükseklik: 5,5 cm, En: 4,5 cm

Müze envanterinde ceviz ağacından yapılmış bir hamam takunyası olduğu belirtilmektedir. Bu nalın örneğinde ise yine sedef ve gümüş kakma süslemeler kullanılmıştır. Tasmaları vardır. Oldukça yıpranmıştır. Tasmalarında gümüş sırmalar işlenmiştir. Ve her bir tasmanın üzerinde dörder adet gümüşten stilize çiçek yerleştirilmiştir. Ancak sol nalının tasmasındaki bir çiçek süsü kaybolmuştur. Tabanındaki sedef ve gümüş kakmalar verev şeklinde yerleştirilmiştir. Verevlerin arasına da gümüşten zikzaklar yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 3: Atkısız Nalın



Fotoğraf 4: Püsküllü Nalın

Fotoğraf 3 **:** Atkısız Nalın
Envanter No **:** nosuz/ 803
Müzeye Geliş Şekli **:** Bağış
Müzeye Geliş Tarihi **:** 1986
Tarihlendirme : 19. Yüzyıl
Kullanılan Malzeme **:** Ceviz ağacı
Kullanılan Renk **:** Kahverengi
Boyutları **:** Uzunluk: 23 cm, Yükseklik: 6 cm, En: 7,5 cm

Ceviz ağacından yapılmış hamam nalınıdır. Tasmaları eksiktir. Oyma tekniği uygulanmıştır. Bitkisel bezeme ile süslenmiştir. "S" biçimindeki kıvrık bir dal üzerine papatyalar, tomurcuklar ve yapraklar yer almaktadır. Dalın en uç kısmında başı öne eğilmiş bir küpeli çiçeği yer almaktadır.

Fotoğraf 4 **:** Püsküllü Nalın
Envanter No **:** 9124/ 808
Müzeye Geliş Şekli **:** Bağış
Müzeye Geliş Tarihi **:** 1986
Tarihlendirme : 19. Yüzyıl

Kullanılan Malzeme : Ceviz ağacı, sedef, gümüş, iplik
Kullanılan Renk : Beyaz, kahverengi, kırmızı
Boyutları : Uzunluk: 21,8 cm, Yükseklik: 6,5 cm, En: 6 cm

Ceviz ağacından yapılmıştır. Sedef ve gümüş kakma ile süslenmiştir. Atkıları vardır ve atkılarının uç kısımları yünden beyaz ve pembe renklerle yapılmış püsküller mevcuttur. Atkılarının yüzeyi çiçek motifi verilerek gümüş sırma ile dival işi yapılmıştır. Aralara sarı sim ile renk verilmiştir. Tabanında ise sedef kakmalar yer almaktadır. Topuk kısmında nal şeklinde motif yer almakta ve nalın birleşme noktasında bir papatya ve papatyadan dağılan yapraklar yer almıştır. Nalın orta kısmında bir damla ve damlanın içinde de yine bir papatya ve papatyadan yükselen dal ve yapraklar tasvir edilmiştir. Hemen üzerinde yatay bir dal süslemeli geçişile uç kısma doğru karşılıklı dionel biçimde yarım daireler yer almaktadır.



Fotoğraf 5: Nalın



Fotoğraf 6: Nalın

Fotoğraf 5 : Nalın
Envanter No : nosuz / 802
Müzeye Geliş Şekli : Bağış
Müzeye Geliş Tarihi : 1986
Tarihlendirme : 19. Yüzyıl
Kullanılan Malzeme : Ceviz ağacı, sedef, gümüş
Kullanılan Renk : Beyaz, kahverengi
Boyutları : Uzunluk: 23 cm, Yükseklik: 6 cm, En: 7,2 cm

Ceviz ağacından yapılmıştır. Atkıları vardır. Tabanı sedef kakma atkıları ise dival işi ile süslenmiştir. Atkılarında dival işi ile bitkisel bezeme yer almaktadır. Bir papatya ve papatyanın iki yanında yaprak motifi işlenmiştir. Tabanında ise geometrik motifler ile süsleme yapılmıştır. Taban kenarına sedef kakma ile bir su geçilmiştir. Topuk kısmına küçük bir daire ve büyük bir daire yerleştirilmiş ve bu daireyi dilimlere ayırarak ortasına noktalar konmuştur. Dairenin hemen üstünde ikişer tane karşılıklı “S” motifi yerleştirilmiştir.

Fotoğraf 6 : Nalın
Envanter No : nosuz / 805
Müzeye Geliş Şekli : Bağış
Müzeye Geliş Tarihi : 1986
Tarihlendirme : 19. Yüzyıl

Kullanılan Malzeme : Ceviz ağacı, sedef, gümüş
Kullanılan Renk : Beyaz, kahverengi, yeşil
Boyutları : Uzunluk: 23 cm, Yükseklik: 6,2 cm, En: 7 cm

Ceviz ağacından yapılmış hamam takunyasıdır. Atkıları vardır. Sedef ve gümüş kakma ile süslenmiştir. Atkıları havlı bir tekstil yüzeyden yapılmıştır ve bunun üzerine gümüşten örülmüş hasır geçirilmiştir. Tabanında ise geometrik süsleme yer almaktadır. Ortaları sedef ve kenarı gümüş kakma ile birbirini takip eder şekilde daire, baklava şeklinde bezeme yapılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan bu araştırma sonucunda nalıncılık mesleğinin yok olduğu tespit edilmiştir. Yok olmakla birlikte konu ile ilgili yazılı kaynak bulma konusunda oldukça zorlanılmıştır. Tam manasıyla kendi araştırarak bire bir gözlemleyerek Diyarbakırlıoğlu bir kaynak oluşturmuştur. Diğer kaynaklar da ise sadece giyim aksesuarlarını tamamlayan bir parça olarak nalınlardan bir iki satır söz edilmektedir. Konya da nalın yapan usta aranmış ancak bulunamamıştır.

Araştırma alanımız müze olduğu için konu ile ilgili literatür bilgisi verilmeye çalışılmıştır. Müzede bulanan örnekler üzerinden yakından inceleme yapılmış ve alan bilgisi eklenerekten nalınlar üzerinde bulunan süsleme, motifler ve kullanılan malzeme hakkında bilgi verilmiştir. Umut ederiz ki bu tür meslekler tamamen yok olmadan araştırmalar yapılır ve yok olmadan kayıt altına alınarak gelecek nesillere aktarılır. Ve hatta yok olmaması için gerekli makamlar tarafından çaba gösterilir.

KAYNAKÇA

A.R. İzzet Koyunoğlu Rehberi (2014). **Müze Rehberi.** Konya: Büyükşehir Belediyesi.

DİYARBAKIRLIOĞLU, M.A. (2010). **Kaybolan Meslekler ve Son Ustalar.** İstanbul Ticaret Odası yayınları. Yayın no: 34. İstanbul.

GÜNDÜZ, F., ERAY,F. (1997). **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara.

ÖZTÜRK, K. (2015). **Takunyacılık.** Kaybolan ve Kaybolmaya Yüz Tutmuş Meslekler Konya Kitabı XV. Konya.

SAĞOL, Gülden.(2003). **Ayakkabı Kitabı**. İstanbul.

İnternet Sitesi: www.adilcevaz13.com/nalincilik.com (Erişim Tarihi: Mart 2017).

OTTOMAN WEAPONS IN THE STATE ORIENTAL MUSEUM (Moscow, Russia)

Maria KULLANDA*

ABSTRACT

The collection of Ottoman weapons of the State Oriental Museum is fairly small. Its inventory lists only nine items of side-arms, eight of fire-arms, and a powder-flask of the 18th–19th centuries AD. The examination of the weaponry collection enabled us to evaluate and partially modify the attribution of the Ottoman part of the collection. The author focuses on the analysis of the main ways of ornamentation of Turkish weapons, i.e. the most widespread decorative motifs, their treatment and the technique of their application. Owing to the role of inscriptions among the decorative elements of Ottoman weapons, in particular the yataghans, special attention is payed to those on the blades of yathagans, their content, technique and combination with other ornamental elements. According to the difference in execution the provenance of each item was determined more exactly and two groups of yataghans, manufactured in Asia Minor and in the European part of the Ottoman empire, were distinguished. It appears that the content of inscriptions does not depend on Anatolian or Rumelian provenance of blades. Specific geographical markers are techniques, ornamental compositions encircling the text and the related motifs. The content of inscriptions reflected not only the tradition of ornamentation of this weapon but also a specific linguistic situation in the Empire, the adherence of the population to the 'folk Islam' and the fact of the unusually long survival of artistically executed yataghans, at least in the European part of the Empire.

The collection of Ottoman weapons of the State Oriental Museum is fairly small. Its inventory lists only nine items of side-arms, eight of fire-arms, and a powder-flask of the 18th–19th centuries AD. The examination of the weaponry collection enabled us to evaluate and partially modify the attribution of the Ottoman part of the collection. I focus on the analysis of the main ways of ornamentation of Turkish weapons, i.e. the most widespread decorative motifs, their treatment and the technique of their application. Owing to the role of inscriptions among the decorative elements of Ottoman weapons, in particular the yataghans, special attention is paid to those on the blades of yathagans, their content, technique and combination with other ornamental elements.

The first part of the collection includes firearms. I identified for several reasons an entire group of muskets and pistols formerly attributed as 'Albanian' of the Ottoman time as being of Caucasian manufacture while one of the muskets was included in the area of Ottoman culture. As a result, I am going to deal with only three items representing, however, different regions of the Empire and different technological and decorative traits.

The first item has a five-faced butt typical of Turkish guns (**Fig. 1)**. Such a butt is depicted on Marcilly's drawings of Turkish pieces of ordnance of the time (де Марсильи, 1737:11). Rounded ends of the cocking-piece and the bolt are

* Dr., State Museum of Oriental Art, Middle & Near East Department, Moscow.

decorated with metal figurative fittings with the engraved design characteristic of Turkish flint bolts. One of the patterns of this design, namely forked leaves 'growing' one above other, can be seen on the steel of a Turkish rifle from the Military Museum in Istanbul (Çoruhlu, 1993:27, des. 41). The shape of the cocking-piece and the decoration of the bolt as well as the shape of the butt enable us to date the item no. 360 II to the last quarter of the 18th–early 19th century AD. The presence of a round hollow with a bone lid on the lower edge is a characteristic feature of Turkish guns of the 18th–19th centuries AD (Аствацатурян, 2002:229). The stock of this gun is encrusted with elegant circles forming complex patterns. Horn, bone and copper triangles, in their turn, form intricate patterns within the circles. Among damascened floral motifs there is a stylised depiction of a vase with a tulip. A similar pattern was damascened on the barrels of the so-called Trebizond, that is Trabzon, guns'. Such guns are kept in the collections of the State Historical Museum in Moscow and the State Hermitage in St. Petersburg. Locks of some of them date to 1799 – 1803 and 1829 (Аствацатурян, 2002:246). Rifles of the 18th–19th centuries AD of the shape and stock decoration similar to those of item 360 II, are recorded amid the weapons from Bulgaria. It seems likely that such articles were spread at that time in various areas of Asia Minor and the Balkans but their exact provenance is hard to determine.

The second gun from the collection of the Museum of Oriental Art displays a less standard design. Its matchlock is a replica of the earlier Turkish matchlocks encountered in Arabic provinces; in a similar way Turkish matchlocks borrowed from Europe continued to be used in Turkey after being abandoned in Europe. Its barrel is probably Turkish; items of such shape and decoration emerge in Ottoman guns as early as in the 17th century AD (Аствацатурян 2002:210-212). The type of the stock and the way of attaching sling rings imply its Turkish provenance. The stock type enables us to date the gun to the 19th century AD. An original back of the lock as well as the decoration of wooden parts of the weapon and brass casings show that local traits prevail in its design. It is the form of the back of the stock shaped into a rounded detachable knob as well as the use of an obsolete matchlock combined with a stock of a later type that enables us to connect this item with Yemen. Such guns abound in the National and the Military museums of Yemen's capital, Sana. It is worth noting that among Ottoman guns of the 17th century AD – but not later – items with the above-described back applied to the traditional Turkish five-faced stock can also be encountered. Probably such a design is not specifically Yemenite but survived there (like the matchlock) after the slackening of the direct influence of the Ottoman way of life. Thus, in spite of the presence of local traits including the stock decoration this weapon can be regarded as belonging to the general Ottoman culture.

A pistol is an example of yet another weapon used in Ottoman Turkey (**Fig. 2**). Flint-lock pistols either of local manufacture or captured or else made in the West specially for Turkish users were widespread there as early as in the 17th century AD. Moreover, the acquired European pistols were decorated after Turkish fashion (Аствацатурян, 2002:269). Our item probably belongs to the latter type. In spite of its European form, the lock type and the European clamp-shaped trigger it is, at least partially, an article of Turkish artistic craftsmanship. The pattern of silver filigree with whose plaques the stock is mounted, granulation rosettes with corals at the centre on the grip and, finally, the decoration of the barrel – an arch-shaped

design inlaid with gold and an inscription in Arabic characters – imply that the pistol was finished in the Ottoman Empire. Its barrel bears the incised date 1713 which is quite early for such articles – the majority of them date to the second half of the 18th–the 19th centuries. It is possible, however, that the stock was decorated with mounts of the early 18th century AD while the pistol took its present shape somewhat later. It is difficult to pinpoint a single centre of manufacture of this type of weapons. It was encountered in the Balkans (Старинното оръжие, 1981:n. 79-80) and probably in other parts of the empire – thus, E. Astvatsaturyan relates such an element of their decoration as a filigree pattern of big wires with granulations and lozenges with the city of Erzerum and Armenian craftsmen from there. She holds that the finishing of their articles, namely belts and women's ornaments, is very close to that of the above-mentioned pistols (Аствацатурян, 2002:276).

Side-arms of the Turkish collection are represented by a group of yataghans as well as two daggers and a sabre. These were once attributed as Iranian yet, in my opinion, they have to do with Ottoman manufacture.

True, the blade of the sabre of the late 18th–early 19th century is of Iranian outlook. It is made of damask steel rarely encountered in Turkish mass-produced weapons. High-quality damask steel were mainly imported both as blanks and finished blades which seems to be the case here. Yet the character of decoration of the scabbard and the hilt with corals in casts and tulip motifs and the way of producing the chased stylized design on the scabbard as well as a slit with a catch for drawing the sabre from the scabbard are indicative of Turkish provenance. It seems likely that we have to do with the use of Iranian blade for making an Ottoman sabre (**Fig.3).**

Two daggers of the *bebut* type were also believed to be Iranian. However, they have analogies among Ottoman articles. Moreover, their silver gilt scabbards bear half-worn and therefore illegible *tugra*'s being clear marks of Ottoman manufacture, since it was in the Ottoman empire that silver articles were marked with a *damga* in the form of the *tugra* of the ruling sultan.

The yataghan is the most famous Ottoman cold steel. It is characterized by a curved blade with one sharp edge on the concave side and a forked hilt. Eight out of nine yataghans of our collection bear inscriptions in Arabic characters*.

The inscriptions abound in graphic and orthographic errors which hinders their reading. The most frequently encountered on yataghans' blades traditional Arabic formula عمل 'made' followed by the name of the artisan and صاحب 'owner' followed by the name of the customer can be seen on five items. In two cases only the name of the craftsman is mentioned.

The inscriptions allow us to refine the dating of the articles. Six items bear dates on blades (sometimes besides figures there is the word سنه 'year') – 1174 AH (AD 1760); 1211 AH (AD 1796); 1214 AH (AD 1799); 1226 AH (AD 1811); 1228 AH (AD 1813) and 1298 AH (AD 1881), i. e. belong, save the last one, to the period of mass production and wide spread of this weapon. P. Lecomte, a French traveller who visited Istanbul in the late 19th century, warned antiquarians against repairers who, having encountered a good blade bearing no date, tend to engrave on it either a *tugra* or an inscription in order to increase its value (Lecomte, 1902:262). In this case, however, the dating seems to be reliable: given the steel quality and the mass character of production, forging would make no sense.

The second issue is the place of manufacture of the yataghans. If we follow the classification based on the type of blade finishing proposed by Y. Miller and elaborated by E. Astvatsaturyan (Миллер, 958: 167-178; Аствацатурян, 2002:142-161), four yataghans from the State Oriental Museum can be assigned to the type of Western and Central Anatolia. Their silver inscriptions are fitted into the blade metal while the other side of the blade bears either floral or floral-geometric design. All the blades are fullerless and slightly curved, and their length spans from 49 to 61.5 cm. The artisan's and the owner's names and often the date are placed on the left side of the blade and end in a double oval monogram formed by the letter ب *ba* (**Fig. 4**). These four items were believed to originate from 'Turkish Albania'. The inscription on the blade of one of them declared illegible 'due to a wrong orthography' in the 1940s while trying to read it as either Arabic or Persian In actual fact, it is written in the Ottoman Turkish and runs as *Bıçak elde gerek, dilde subhan*, i. e. 'The knife is necessary in a hand, glory/praise in a heart'. It is worth noting that a similar blade with a similar inscription mentioning the same craftsman's name, i. e. Mehmed and bearing the same date (1226 A.H/AD 1811) is kept in the collection of the State Historical Museum in Moscow. Moreover, in both cases there is the same graphic error in the word *subhan*. It is evident that these articles were made at one and the same workshop while the inscription was executed to the same template. Yet another Turkish inscription on a yataghan of the same group runs as follows:

Ey gönül bir can içün her cana minnet eyleme
Izzet-i dünya içün Sultana minnet eyleme

"Oh heart! Do not thank all souls for the sake of a single soul. Do not thank the sultan for the sake of the glory of the world".

This distich was used for the finishing of Ottoman weapons as early as in the 16th–17th centuries AD. Among other things, it can be seen on the blade of a sultan's sabre kept at the Topkapı museum (Aydın, 1999:571). In this case the inscription is badly corrupted; sometimes only outlines of words survived.

The second group includes five yataghans four of which bear inscriptions. Three of them were attributed as 'Turkish' while the other two are believed to be Albanian. The technique of finishing the blades and partially hilts implies that the entire group is of Balkan manufacture. It is characterised by the use of damascening, i. e. decorating with gold and silver beaten into grooves. The blades are slightly curved, with grooves, spanning from 57.5 to 61 cm. in length and from 3.2 to 3.5 cm in width; the only exception is a child's yataghan whose blade is 31 cm long.

Here we also encounter an Ottoman inscription running as 'His hand needs a knife' although only the first part of this formula is reproduced and not quite correctly for that matter (**Fig.5**). One of the yataghans bears a well-known inscription 'There is no conqueror save Ali and no sword save Zu-l-faqar': لا فتا الاعلى و لا سيف الا نو الفقار (**Fig. 6**)

A sword with a forked blade believed to belong to the righteous caliph Ali is depicted besides the above formula. The standard word *fati* 'youth' is in this case substituted with the word *fattah* 'conqueror'. Such a substitution was noted as occurent but not frequent by Yu. Miller while examining the inscriptions on a Turkish axe of the 18th century AD (Миллер, 1958:101-102). Yet even if we accept this reading we must admit that the craftsman made an error omitting the final ح in

the word *fattah*. Numbers on the blade denoting the date of manufacture are placed directly above the picture of the sword and, contrary to the usual practice, are not accompanied with the name of the maker. This blade is a real challenge to the interpretation of its inscriptions. Besides the above-cited Arabic saying about Ali's sword it bears three cartouches with two-lined inscriptions and two medallions framing polygons and single words. The inscriptions are damascened with golden foil beaten into shallow grooves, hence numerous losses. Given that in two cartouches the ends of lines rhyme, it can be suggested that we have to do with verses. Judging from the repeated word *vardır* and the form *ona hancer*** the inscription is in Ottoman Turkish yet its meaning defies explanation.

In one of the medallions an octagon frames the inscription ابن سلمن *Ibn Salman* – probably the name of the craftsman having finished the blade. The inscription of the second medallion is a cluster of words between the rays of a six-pointed star. It is difficult to decipher yet it can be suggested that we have to do with the names of the 'seven youths of Ephesus' and their dog. In any case, the name 'Dobernush' is fairly distinct. There is also indirect evidence in favour of this interpretation, i. e. The fact that the names are framed by a medallion with a six-pointed star – *mühr-i Süleyman* — Sulayman's seal. Both the names of the 'cave people' and the six-pointed star were regarded as talismans, so their their presence in the same space seems to be quite natural.

The names of the youths can also be seen on two more blades one of which belongs to the same Balkan group while the second – to the above-discussed Anatolian. These names are often inscribed on yataghans' blades. It is worth noting that, in distinction to the formula mentioning Ali's sword, Qur'anic phrases and Allah's epithets encountered on various types of Islamic weapons, the topic of the 'youths' was characteristic of yataghans. E.G. Astvatsaturyan remarks that these names such as they are represented on Turkish weapons of the 18th–19th centuries appear in the version of the legend of Ephesus youths related by Zamakhshariya, an Arab author of the 11th–12th century (Аствацатурян, 2002:138). The same version with certain specific traits is represented on the yataghans from the collection of the State Oriental Museum in Moscow.

The last inscribed and the most recently manufactured item of this group is a child's yataghan. Its damascened inscription mentions, besides the name of the maker, حسين Husein, the place of its manufacture:سرا بوسنه, i. e. the Bosnian city of Sarajevo. Judging from the date (AD 1881) the blade was produced in Bosnia after its occupation by Austro-Hungaria. This inscription implies that the entire above-discussed group of yataghans showing comon traits in the execution of inscriptions was manufactured in the European, Rumelian part of the Ottomam Empire (**Fig.6**).

Thus, eight inscribed yataghan blades have been examined. The inscriptions are either Arabic or Ottoman; both languages can sometimes be seen on one and the same article. Almost every text contains errors – the omission of letters or their misrepresentation. It can be surmised that the craftsmen were not highly literate and often simply copied inscriptions from other articles. Owing to the character of the Ottomam Turkish Persian words are used besides Turkish: thus, the word 'heart' can be rendered both by Persian *dil* (دل) and Turkish *gönül* (گونل).

The examination of the inscriptions on the blades enabled us to refine and modify the preliminary attribution of the articles under study. The distinctions of execution give an insight into the provenance of each item and imply that the

collection includes two groups of yataghans: those manufactured in Asia Minor and in the European part of the Ottoman Empire.

It appears that the content of inscriptions does not depend on Anatolian or Rumelian provenance of blades. Specific geographical markers are techniques, ornamental compositions encircling the text and the related motifs. The presence in the collection of an item bearing the name of a city and the date (1881) substantiates the Balkan identification of this group of yataghans as well as the long survival of this kind of weapon.

As to the content of inscriptions, their significance can be determined as follows. 'There is no conqueror save Ali…' appears as a tribute to Islamic traditions and is often used in the decoration of Turkish weapons, not only side-arms.

Palace tastes were deep-rooted in the Ottoman Empire notwithstanding the differences in the way and standard of living between the élite and the multitude. Motifs and compositions born in court workshops can be encountered in folk craftsmanship in remote provinces. The distich 'Oh heart!.' seems to be the reflection of the purely Ottoman tradition written in *Osmanlıca*, although only the rough idea of the text is rendered, probably without proper understanding.

The reason for the frequent appearance of the owner's name on yataghans seems to be adequately explained by E.G. Astvatsaturyan who suggested that it was due to the fact that yataghans were primarily personal and not standard weapons.

By the second half of the 18^{th}–19^{th} century yataghans have become truly mass-produced. They were so popular in the Balkan Peninsula that in the 19^{th} century 'became the national weapon of the Serbians' and in Asia Minor there existed a type of yataghans called ***zeybek bıçağı*** (Bilgütay: 62, 64). Judging from the quality of execution of certain items (including that of the inscriptions), yataghans were often manufactured at small local workshops and not only for the nobility. Maybe the widespread of the names of the 'seven youths' rejected by the official Islam yet popular among the multitude on yataghans' blades is accounted for by this fact.

Thus, the above-discussed inscriptions on yataghans' blades reflected not only the tradition of ornamentation of this weapon but also a specific linguistic situation in the Empire, the adherence of the population to the 'folk Islam' and the fact of the unusually long survival of the production of artistically executed yataghans remaining a brand of local craftsmen in the Balkans even after the reorganization of the Turkish army and the fall of the Ottoman rule.

* I thanks my colleagues V. Nastich and R. Shukurov for the help and epigraphy lessons.
** The finding of R. Shukurov

H. Aydın. Topkapı Sarayındaki Osmanlı Padişah Kılıçları. – Osmanlı, c. 11
Bilgütay E. Islamic cutting weapons// Military museum collections. Istanbul, б/г
P. Lecomte. Les Arts et métiers de la Turquie et de l'Orient. - Paris, 1902
Э.Г. Аствацатурян. Турецкое оружие. - СПб. 2002
Ю.А Миллер. Художественное оформление холодного оружия Турции XVII-XVIII вв. // Труды ГЭ, т.2, М - Л., 1958
Ю.А. Миллер. Турецкий топор XVIII в. в собрании ГЭ // Эпиграфика Востока.XII. Л., 1958

18. OTURUM (18. SESSION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Fatma KOÇ
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Figen ÖZEREN

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

SAMSUN İL MERKEZİNDE BULUNAN TÜRK İŞİ İŞLEMELİ ÖRNEKLER

(TÜRK IŞI EMBROIDERED ARTIFACTS RECORDED IN SAMSUN CITY CENTER DISTRICT)

Nursel BAYKASOĞLU*
Banu Hatice GÜRCÜM**

ABSTRACT

When the cultural history of the Turkish nation possessing a very rich handicraft potential is investigated, it is seen that even centuries ago the nation has created each and every need in an artistic appeal by using the raw materials of mines, gems, plants and animals. Embroidery art with this very artistic appeal has a history of thousand years in Anatolia and the Mediterranean. Archeological researches prove the presence of rich and vivid embroidery tradition in Anatolia reaching far beyond the Ottoman, Byzantium, Roman or Greek Empires to Hittite, Lydian, Phrygian and Mesopotamian civilizations. The Turkish cultural variety acquired because of the migration from Middle Asia to Anatolia has contributed to this embroidery richness much.

Design provides the usage of both intuitive and non-intuitive design methods in the craft based design field because of design research by approaching with unique RD methods. As a qualitative research method, ethnographic research draws the social background of a nation in order to investigate the cultural and national structure and social habits and by this way explains the design culture mirroring the nation's cultural identity. Thus, this research is designed as an ethnographic research with an intention of transferring, developing and documenting Turkish cultural heritage to future generations. The sample of this research is 20 antique *Türk İşi* embroidered *artifacts* recorded in antique dealers and contributors' possession in Samsun city center district. In this research non-participatory observation, semi-structured interviews, visual analysis and literature reviews are used as data collection techniques. Data derived as a result of the research is classified. In the recommendations part with a multidisciplinary approach, the proposals of textile collections contributing to the ideal of using *Türk İşi* embroidery motifs, designs and composition as basic element other than nostalgic inspiration sources, are presented.

Key words: *Türk İşi, embroidery art, textile design, ethnographic research, Samsun*

GİRİŞ

Nesnelerin nitel yönüyle ilgilenen, geneli değil, özeli arayan sanat, bir sanatçının anlatım yöntemi ve dile getiriş biçimidir. El sanatları kişinin bilgi ve becerisine dayanan, ananevi karakteri olan, milli sanatı temsil eden ve ekonomik değer taşıyan bir üretim şeklidir. Çok zengin bir el sanatları potansiyeline sahip olan Türk milletinin kültür tarihi incelendiğinde, asırlar öncesinden bile yaratıcı gücünü kullanarak madenlerden, taşlardan, bitkilerden ve hayvanlardan elde edilen

* Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, Ankara.
** Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara.

hammaddeleri değerlendirerek çeşitli ihtiyaç maddelerini sanatsal bir yaklaşımla oluşturduğu görülmektedir.

İşleme sanatı Anadolu ve Akdeniz çevresinde binyıllara uzanan bir geçmişe sahiptir. Arkeolojik kazılar ve araştırmalar Mezopotamya uygarlığından İran'a, Hititlere, Frigya ve Lidya uygarlıklarına, Yunan, Roma ve Bizans dönemlerine dek, bu yörede çok zengin ve canlı bir işleme geleneğinin varlığını kanıtlamaktadır. Bu geleneğin en son halkasını ise Osmanlı Dönemi oluşturmaktadır. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan göç yolunda karşılaşılan kültürel çeşitlilik işleme sanatında bir zenginlik ve bolluk ortaya koymaktadır.

Sanat eserleri geçmişin izlerini, zengin bir çeşitlilikle gün ışığına çıkaran ve günümüze taşıyan en değerli belgelerdir. Bu eserler arasında insanımızın iç dünyasını yansıtan yüzyıllar sonrasına da ışık tutacak olan Türk işlemeleri de kültürlerin aktarılmasında önemli birer iletişim aracı olmuştur. Osmanlı'dan günümüze, çeşitli ham maddeler yetenekli ellerde hayat bulmuş ve çağlar boyunca duyguların aktarılmasında aracı olmuştur.

Türk işleme sanatlarının el sanatlarımız içerisinde önemli bir yeri ve yüzyılları aşan bir geçmişi vardır. Türk işleme sanatı, işleme türleri açısından da son derece önemlidir. Genellikle kumaş, bazen de keçe ve deri üzerine uygulanan işlemelerin Türk sanatında çeşitli dönemleri ve bölgeleri kapsayan zengin bir dağarcık oluşturduğu görülür. İpek, yün, keten, pamuk, metal vb. gibi iplikler kullanılarak, çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığıyla keçe, deri, dokuma vb. üzerine yapılan bezemelere işleme denir (Barışta, 1995:1).

Türk işi işlemeleri, günlük gereksinimi karşılayan, en küçüğünden en büyüğüne kadar her tür eşyaya uygulanmıştır. Keten, pamuk, ipek, atlas ve kadife kumaşlar, bazen de deri üzerine çalışılan Türk işi işlemelerinde doğal boyalı ipek iplikler, ince çekilmiş metal iplikler kullanılmıştır (Therma Larousse, 1994:304).

Soyut kültürel mirasımız içerisinde önemli bir yeri olan işlemelerin geleneksel kültürümüzün yaşatılması ve yeni kuşaklara aktarılması önemlidir. Bu çalışmada geleneksel el sanatlarımızdan işleme sanatı içerisinde önemli bir yeri olan Samsun ili Türk işi işlemeleri incelenmiştir.

1. Kültürel Mirasın Sürdürülebilmesinde Kültür Yönelimli Özgün Tasarımların Önemi

Say (2002), küreselleşen dünyada, geleneksel sanat ve kültürel değerlerinin gittikçe yitirildiği, dünya toplumlarının özlerinden kopartılarak, gelişmiş ülkelerin kültürel ve sanatsal değerlerinin ön plana çıkartıldığı, tek sesli bir ortam ve tek doğrulu bir yaşam biçiminin dayatıldığını ifade etmektedir. Günümüzde hızla değişen toplum hayatının önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkan kültürel mirasımız, geçmiş ve gelecek arasında bağ kuran, bir toprak parçasına, bir kültüre, bir ulusa ait olma duygusunu pekiştiren ve orada yaşayan insanları bir arada tutarak ortak bağları güçlendiren bir olgudur (Kiper, 2004:14). Meryyman (1989), kültür mirasının anlamının ve kapsamının genişlediğini ve geçmiş ya da günümüzdeki toplumlara ait *kültür*leri içerisinde barındıran *her şeyi* kapsayan bir kavram haline geldiğini belirtmektedir. Böylesi bir anlayışla kültür mirasının en temel gruplandırması ise *taşınır – taşınmaz kültür varlıkları* ve *somut – somut olmayan kültür varlıkları* şeklinde yapılmaktadır. Sarıkaya Levent (2011), kuşaklararası iletişimin sağlanması ve biriken değerlerin geleceğe aktarılmasının bu mirasın korunmasıyla mümkün olduğunu ifade etmektedir.

Pearson ve Sullivan (1995:7) kültür mirasının önemini, insanlığın hikâyesini örneklerle, simgelerle anlatma ve bu hikâyeyi anlamamızda bize yardımcı olma kapasitesi ya da potansiyeli ile ölçüldüğünü belirtmektedir. Benzer bir yaklaşımla, De la Torre ve Mason (2002:3) bir kültür varlığının neden önemli olduğu ve onu neden korumamız gerektiği, kültür varlığının içerdiği değerler sistemi ile ilgili olmasına bağlamaktadır. Kültür varlıklarının içerdiği bazı değerler, varlığın fiziksel özellikleri ya da bulunduğu yer ile ilgili iken; diğer bazı değerler ise, hem kültür varlığının, hem de bulunduğu bağlamın fiziksel olmayan sosyal, kültürel, politik ve ekonomik yönleri ile ilişkili olabilmektedir (Lipe,1984; Carman,2002; Mason ve Avrami, 2002:15).

Günümüzde pek çok araştırmacı kültürün uygun ve sürekli bir şekilde ürün tasarımına aktarılmasında tasarımcılara yardımcı olacak derin bir araştırma ve tasarım metodunun eksikliğini vurgulamaktadır (Onibere et al. 2001; Hugo 2002; Kotro ve Pantzar 2002 ve Aykin 2005) (akt. Maolosi ve diğ., 2007:2). Bunun nedeni tekstil zanaatlarının kaydedilmeyen bir üretim yapısının bulunması ve dinamik bir değerler sistemi olan kültürün sosyal farklılaşmayla birlikte geleneksel olan yeni formlar ve anlamlarla yer değiştirmesidir. Kültürel unsurların günümüz tasarım uygulamalarında kullanılması söz konusu olduğunda ise, tüm standartlar, kurallar ve kılavuzlar sınırlı kalmaktadır. Saha (1998) ve Kersten ve diğ. (2000) teorik olarak kültürün temel bileşenlerinin bir ürün tasarımına nasıl aktarılacağını açıklayan temel teorik bir çerçeve yaklaşım elimizde bulunmadığını ifade etmektedir. Geleneksel Türk mirasından etkilenen tekstil tasarımcılarının çağdaş ve güncel tasarımlar ortaya koyarken kültür özelliklerini kullanabilmelerini sağlayacak araştırmaların sayısı oldukça azdır. Ayrıca pratik ve sezgisel yöntemle deneysel uygulamalar yaparak modern tasarımlarına kültürel unsurları dâhil etmek isteyen tekstil tasarım öğrencilerine, geleneksel motifleri yozlaştırmaması amacıyla onlardan uzak durması öğütlenmektedir. Bundan daha da önemlisi, motiflerin sahibi olan dokuyucunun ya da zanaatkârın etkilendiği ve kendi kültürüne ait öğeleri bir tasarım ürününe bilinçli olarak aktarmasını sağlayan sağlam bir teorik altyapının olmadığı da metodik perspektiften bakıldığı zaman görülmektedir.

Bu nedenle bu araştırmanın temel amacı geleneksel el sanatlarımızdan binlerce yılık tarihsel geçmişe sahip Türk işi işleme sanatına has motif, desen ve kompozisyon özelliklerinin çağdaş tekstil tasarımına aktarılması yönünde bir farkındalık oluşturulması olarak belirlenmiştir. Alt amaçlar olarak da, kültürel araştırma tekniğine uygun belirlenmiş bir etnografik araştırma sonucunda yörenin özelliklerinin, işlemecinin duygu ve düşüncesinin, motif isimleri gibi bağlamın kayıt altına alındıktan sonra çağdaş tekstil tasarımına aktarılması; kültürel kalıtın kendisine yeni kullanım alanları açarak sürdürülebilmesi; Türk tekstil sektörünün ihtiyacı olan özgün koleksiyon eksiğinin vurgulanması ve Türk tekstil akademisinin ihtiyacı olan tasarım metodolojisi ihtiyacının vurgulanması seçilmiştir. Bu araştırmanın yöntemi aşağıda açıklanmaktadır.

2. Yöntem

Tasarım disiplini, farklı yaklaşımlarla zanaat kaynaklı tasarım alanına da dâhil olarak, hem sezgisel hem de sezgisel olmayan tasarım metotlarının tasarım araştırmalarının nihayetinde kullanılmasına olanak tanımaktadır. Tasarım araştırmalarında sosyal bir grubun fotoğrafını resmeden etnografik araştırma tekniği, bir ulusun sosyal alışkanlıklarını keşfetmek için hem gözlem ve analiz

yardımıyla kültürel ve ulusal niteliklerini, hem de kültürel kimliğin bir yansıması olarak tasarım kültürü yapısını ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın amacı kültürel kalıtımızın önemli bir parçası olan ve binlerce yılık tarihsel geçmişe sahip Türk işi işleme sanatına has motif, desen ve kompozisyon özelliklerinin çağdaş tekstil tasarımına aktarılması yönünde bir farkındalık oluşturulması olarak belirlenmiştir. Bu nedenle bu araştırma geleneksel Türk İşi işleme sanatının ülkemizde Samsun ili merkez ilçelerindeki kültürel kalıt olarak varlığını konu alan etnografik araştırma olarak desenlenmiştir. Etnografik araştırmalar ilk kez bir toplumu veya toplumun bir yönünü, kültürünü veya bir grubu derinlemesine araştırmak isteyen antropologlar tarafından yirminci yüzyılın başlarında kullanılmıştır (Arıkan, 2007: 92). Bu yöntem araştırmada iki önemli yarar sağlamaktadır. Bunlardan biri bizzat inceleme grubunun içine girerek ve onlarla yüz yüze temas sağlayarak, grup içinde hem gözlem, hem de görüşme yapma şansını yükseltmektedir. Diğeri ise araştırmada, özellikle araştırmacının yaklaşımını (etik) değil, bizzat içinde araştırma yapılan grubun yaklaşımını (emik) ortaya koymasıdır (Türkdoğan,2000).



Araştırma için Samsun ilinde antikacılarda ve bireylerde bulunan 20 adet antika niteliği taşıyan Türk işi işleme örnekleri belirlenmiştir (Fotoğraf.1). Araştırmada veri toplama tekniklerinden katılımsız ve mekanik gözlem, yarı yapılandırılmış görüşme, görsel analiz, alanyazın tarama teknikleri kullanılmıştır. Elde edilen veri sınıflandırılarak Gözlem Formlarıyla sunulmuştur (Tablo.1).

3. Bulgular ve Tartışma

Samsun il merkezinde ulaşılabilen 20 adet antika örnek 16 örtü (%80), 2 bohça (%10), 1 kuşak (%5) ve 1 çarşaf (%5) olarak sınıflanmıştır. Örtü ebatlarının sıklıkla 50cmX85cm ve 55cmX100cm; bohça ebatlarının genelinin 115cmX115cm;

kuşak ebadının 25cmX100cm ve çarşaf ebadının 210cmX210cm olduğu belirlenmiştir. Eserlerin 15 tanesine antikacı ile 5 tanesi sahipleri ile yapılan yüz yüze görüşme sonucunda ulaşılmıştır. Antikacıdan kayıt altına alınan eserlerin yapım yılları hakkında bilgi alınamamış olup, en az yüz yıllık oldukları belirtilmiştir. Diğer 5 eser arasından en eski üretim tarihine sahip olan 82 yıllık olduğu ifade edilen 5 numaralı örtüdür.

Tablo1-Araştırma sırasında kayıt edilen örneklere ait Gözlem Form örnekleri



Numune No	1
örnek Türü:	Kuşak
Boyut	25X100
Kaynak	Antikacı
Onarım var mı?	yok
Numunenin kullanım süresi	-
Zemin dokuması	Pamuklu
İşleme ipliği	Orlon
Kenar temizleme malzemesi	Pamuklu iplik- boncuk
Zemin rengi	Beyaz
İşleme rengi	Hardal sarı, Kırmızı, Yeşil, pembe, lacivert
kenar temizleme rengi	lacivert, kırmızı
Türk İşi teknikleri	düz pesent- verev pesent- şekline göre pesent
Yardımcı İşleme teknikleri	Susma- sap işi- papatya iğnesi düz hesap iğnesi
Kenar temizleme teknikleri	Tığ oyası- antika
Motif türü	bitkisel -çiçek, tomurcuk, dal geometrik-kare, zikzak
Desen (Birim biçim) formu	Bir çiçek kabından çıkan çiçekler, tomurcuklar ve dallar, altında zikzak bordür ve desenin boş kalan kısımlarında 4 kare motif sağa, 4 kare motif sola, 3 kare motif de desenin üzerine yapılmış
Kompozisyon özelliği	Dikdörtgen şeklindeki kuşağın iki kısa kenarına yerleştirilmiş tek desen



Numune No	15
örnek Türü:	Örtü
Boyut	47X75
Kaynak	Antikacı
Onarım var mı?	yok
Numunenin kullanım süresi	-
Zemin dokuması	Yerel Pamuklu Dokuma
İşleme ipliği	Koton iplik, beyaz tel
Kenar temizleme malzemesi	Kumaşın kendi ipliği
Zemin rengi	Krem
İşleme rengi	Sarı sim, turuncu, beyaz, mavi, yeşil, yavruağzı
kenar temizleme rengi	krem
Türk İşi teknikleri	verev pesent- verev sarma- muşabak
Yardımcı teknikleri	Susma- sap işi- papatya iğnesi düz hesap iğnesi
Kenar temizleme teknikleri	Tığ oyası-antika
Motif türü	bitkisel - stilize çiçek, yaprak, dal, tohumlar, tomurcuk
Desen (Birim biçim) formu	Stilize formda tomurcuklu, tohumlu ve çiçekli bir dal
Kompozisyon özelliği	Dikdörtgen şeklindeki örtünün iki kısa kenarına yerleştirilmiş bir sıra üçgen susmalı bordür üzerine yatayda desenin 3 kez tam tekrarı

Türk işi işlemeli örneklerin zemin dokumalarının pamuklu yerel dokumalar (%85) ve ipekli dokumalar (%15) olduğu gözlenmiştir. İşlemenin üzerine yapıldığı bu kumaşlar için tercih edildiği belirlenen renk ise genelde krem (%90) ve beyaz (%10) renktir. Türk işi işlemeli ürünlerde en çok kullanılan malzemenin koton iplik (%60) ve sırasıyla sim (%20), tel (%16) ve orlon iplik (%4) olduğu belirlenmiştir. Bu ürünlerde en çok pamuklu iplik (%53), sonra sırasıyla kendi kumaşından iplik (%42) ve boncuk (%5) ile kenar temizlemesi yapıldığı tespit edilmiştir.

Ürünlerin simli olanlarında en çok sarı sim, sonra sırasıyla beyaz tel ve beyaz sim kullanılmış olup; natürel renkli olanlarında yeşil tonları (%23), mavi tonları (%15), en sık kullanılan renkler olmuştur. Daha sonra hardal sarı (%11), kahverengi (%11), bej tonları (%9) ile kahverengi (%8), yavruağzı (%6), kırmızı (%4,5) lacivert (%4,5) ve beyaz (%4,5) kullanılmıştır. Daha nadir kullanıldığı

gözlemlenen renkler ise bordo (%3) ve turuncu (%1,5)'dur. Samsun ili merkezinde kayıt altına alınan Türk işi işlemeli ürünlerin kenar temizleme renklerinin yoğunlukla krem olduğu gözlenmiştir.

Türk İşi tekniklerinden en çok sarma (%34), verev pesent (%27) ve şekline göre pesent (%17)'in kullanıldığı; daha seyrek olarak ise düz pesent (%10), balıksırtı (%7) ve muşabak (%5) iğnelerinin kullanıldığı görülmüştür. Yardımcı işleme tekniklerinden susma (%55), tel kırma (%15), gözeleme (%15), verev hesap iğnesinin (%5), düz hesap iğnesi (%5) kullanılmıştır. Kenar temizleme teknikleri olarak da saçak (%55), antika (%25), kıvırarak baskı (%15), tığ oyası (%5)'nın kullanılmış olduğu belirlenmiştir.

İncelenen Türk işi işlemeli örneklerde bitkisel bezemeli motiflerin (çiçek, yaprak, dal, tomurcuk, tohum) stilize formda kullanıldığı belirlenmiştir. Bitkisel bezemeler 1 numaralı örnekte kare, zikzak gibi geometrik formlarla; 6 ve 17 numaralı örnekte vazo gibi nesneli bezeme ile 14 ve 19 nolu örnekte kuş, tırtıl ve uğurböceği gibi figürlü bezemelerle birlikte kullanılmıştır. İncelenen tüm örneklerin sıklık dağılımına bakıldığında motif türlerinin bitkisel (%52), geometrik (%28), nesneli (%12) ve figürlü (%8) olarak sıralanabildiği görülmüştür. Temel yaklaşım olarak pastoral temalı bir hikâyenin anlatıldığı ve bu nedenle bitkisel motiflerin temel bezeme unsuru olarak kullanıldığı, diğer motif türlerinin de hikâyeyi betimlemede yardımcı unsurlar olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Natüralist motiflerin daha seyrek kullanılmasına karşı stilize formların daha yoğun oldukları görülmektedir. Bu durumun Türk İşi işleme tekniğinin binlerce yıllık üsluplaşmasından kaynaklandığı nesilden nesle aktarılarak Türk İşi stilize tarzının benimsendiği düşünülmektedir. Kompozisyonun ise işleyiciye ve işleme alanına göre değiştiği düşünülse de, daimi olarak kenar bölgelerde kapalı kompozisyon yapıldığı belirlenmiştir. Bu konuda net bir üslup gözlemlemek bu kadar az sayıda numunede mümkün olmasa da, genellikle üç temel format göze çarpmaktadır. Desenin belirli sayılarla yatayda tam raport tekrarı; iki yana aynalayarak merkeze farklı bir desen yerleştirme ya da deseni tek birim biçim olarak kullanmak şeklinde üsluplaştığı söylenebilir.

4. Öneriler

Bir tekstil ürününün tasarlanması sırasında, başlangıcından bitimine kadar her aşamasını sosyal, kültürel, teknolojik, ekonomik, estetik ve bazı alanlarda fiziksel faktörler fazlasıyla etkilemektedir (Sezgin ve Önlü,1992:85). Kültür, birçok alanda olduğu gibi tasarım süreçlerinde de zengin bir kaynak olarak işe koşulmuş ve tasarımla ilişkili süreçleri derinlemesine etkilemiştir (Havilland,2002). Kültürün sürdürülebilmesinde değerlerin, ritüelleri, alışkanlık, teknik ya da sembollerin kaybedilmesi, özlerinin değişmesi, bunların yerine yeni ve yabancı unsurların katılması süreci kültürel yozlaşma olarak adlandırılır. Sosyolojik olarak, kültür bizi saran, geçmişte yaşayan insanlardan öğrendiğimiz toplumsal mirastır ki, bu mirasın kaybedilmesi, değişikliğe uğratılması kültürel yozlaşmaya neden olur. Kültürel kimliğin sürdürebilirliği için var olan değerlerimizin, anlamlarını yitirmeden günümüzde çeşitli görsel uygulamalar ve farklı tasarımlar ile kendine farklı kullanım alanları bulması önemlidir.

Burada yürütülen etnografik araştırmanın sonuçları tasarım fonksiyonlarının belirlenmesinde, tasarım kavramının ortaya konması, koleksiyonun kapsam ve bağlamının belirlenmesinde kullanılmalı, sadece etnografik bir veri grubu olarak

sosyal araştırmaların dosyalarında kalmamalıdır. Bu sayede bir temel alan araştırmasının nihayetine tasarım sürecine dayandırılarak tasarımın özgünlüğü ve kültürün bilinçli sürdürülebilmesi sağlanabilir. Bu konuda tekstil tasarımcılarına önemli bir özkültür bilinci ve saygısı kazandırılmalı, tekstil tasarımı etnografik araştırma yaklaşımını tasarım araştırma metotlarından birisi olarak kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

Arıkan, R. (2007) Araştırma Teknikleri ve Rapor Hazırlama. Baran Ofset: Ankara.

Barışta, H. Ö. (1999) Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 253

Carman, J. (2002). *Archaeology and Heritage: An Introduction*, Continuum, London.

de la Torre, M. ve Mason, R. (2002). Assessing the Values of Cultural Heritage, The Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Haviland, W. A., (2002). Cultural Anthropology: The Human Challenge, Fort Worth: Harcourt College Publishers.

Kersten, Matwin, Noronha and Kersten (2000) The Software for Cultures and the Cultures in Software in Hansen, Bichler and Harald (Eds.) 8th European conference on information systems, Vienna, Vol. 1 pp 509-514.

Kiper, P. (2004). Küreselleşme surecinde kentlerimize giren yeni tüketim mekânları ve yitirilen kent kimlikleri, Planlama dergisi, sayı 4.

Lipe, W. D. (1984). Value and Meaning in Cultural Resource, Approaches to the Archaeological Heritage: A Comparative Study of World Cultural Resource

Mason, R. ve Avrami, E. (2002). Heritage Values and Challenges of Conservation Planning, Management Planning for Archaeological Sites, (der.), Jeanne Marie Teutonice ve Gaetano Palumbo, The Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Merryman, J. H. (1989). “The Public Interest in Cultural Property” *California Law Review*, Vol. 77, No, 2.

Moalosi, R., Popovic V. ve Hicling-Hudson, A.(2007) Culture-orientated Product Design, IASDR07 International Association of Societies of Design Research the Hong Kong Polytechnic University 12-15 November 2007.

Pearson, M. ve Sullivan, S. (1995). Looking after Heritage Places: The Basics of Heritage Planning for Managers, Landowners and Administrators, Melbourne University Press, Melbourne.

Saha (1998) Technological Innovation and Western Values Technology in Society, Vol. 20 pp 499-520.

Sarıkaya Levent, Y. (2011). “Kültür Mirasına İlişkin Koruma Politikaları ve Uygulamalarında Kamu Yararı İlkesi”, Toplum ve Demokrasi, Yıl 5, Sayı 11.

Say, N. (2002). Düz El Dokumalardan Kilimin İlk Öğretim Programlarında Kullanılması Gerekliliği, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 1.

Sezgin, Ş. ve Önlü, N.(1992).“Tekstilde Tasarım Olgusu”Tekstil ve Mühendis, s.6:84-89

[*Türk İşi maddesi*]. (1994). Therma Larousse, Milliyet: İstanbul s.304

Türkdoğan, A. (2000). Bilimsel Araştırma Metodolojisi.Timaş Yayınları:İstanbul.

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

AFYON İL MERKEZİNE AİT HESAP İŞİ TEKNİĞİ İLE İŞLENMİŞ ÜRÜNLERDEN ÖRNEKLER

(THE EXAMPLES OF PRODUCTS EMBROIDERED WITH HOLBEIN STITCH IN AFYON PROVINCE CENTER)

Mine CAN *

ABSTRACT

The scope of the research composed of 15 products embroidered by holbein stitch technique having unique characteristics and surviving from past to present in Afyon provience center.

The purpose of the research, determination of the place of holbein stitch in Turkish embroidery art and both technical and aesthetical properties relating to regional style and applications of products embroidered by this technique, documentation of the values of our culture and tranferring to the next generations.

GİRİŞ

Türk el sanatlarının en incelik gerektiren dallarından birisi olan işleme sanatı yüzyıllardır sevilerek uygulanmaktadır. Ancak günümüz insanının uzun uğraş ve sabır gerektiren işlere karşı eskisi kadar ilgi göstermiyor olması, işleme sanatımızın özgün tekniklerinin unutulmasına ve giderek yok olmasına neden olmaktadır. Bir zamanlar Türk kadınının günlük gereksinimlerini karşılamak ya da çeyiz amacıyla hazırladığı peşkir, uçkur, çevre v.b. işlemeli ürünler artık üretilmemekte olup, bugün klasikleşmiş sanat eserleri arasına girmiş öz bir ulusal zevki anlatmaktadır. Bu nedenle yöresel araştırmalar, kültür tarihimizin gizli kalmış değerlerini ortaya çıkarmak, tanıtmak ve belgelemek adına oldukça önemlidir.

Bu amaçla çalışmada, Afyon İl merkezine ait hesap işi tekniği ile işlenmiş 8 adet uçkur, 5 adet peşkir, 1 adet çevre ve 1 adet yastık örtüsü olmak üzere toplam 15 adet ürün araştırma kapsamına alınmıştır. Ürünler var olduğu haliyle gözlemlenmiş olup, ürünlerde kullanılan gereçler, teknik özellikler, renk özellikleri ile motif kaynakları ve kompozisyon özellikleri incelenerek bilgi formlarına kaydedilmiş ve ürünlerin fotoğrafları çekilmiştir. Çalışmanın, Türk el sanatları ve işleme sanatı tarihine kaynak oluşturmasının yanı sıra, hesap işi tekniğinin yöresel farklılıklarının bölgesel üslup ve uygulamaların ortaya çıkartılması ve belgelemesi bakımından da önem arz edeceği düşünülmektedir.



Fotoğraf: 1, Peşkirden detay (Örnek 1)



Fotoğraf: 2, Peşkirden detay (Örnek 5)

* Yrd. Doç., Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere Ali Özbay MYO, Kocaeli.

Hesap işi, Türk işlemelerinin nadide bir türü olan, kasnak ve gergef yardımı ile ipliği sayılabilen kumaşlar üzerine renkli ipliklerle, sim veya sırma tel ile kumaşın iplikleri sayılarak yapılan, tersi ve yüzü aynı görünüşte olan bir işleme tekniğinedir (Sain, 1987: 6).

Hesap işi 18 ve 19. yüzyıllarda da yaygın biçimde uygulanan iğneler arasında olup, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür (Barışta, 1997: 73).

BULGULAR

Bu bölümde Afyon İl merkezinde bulunan ve araştırma kapsamına alınan 15 adet hesap işi tekniği ile işlenmiş ürünün teknik ve estetik özelliklerine ilişkin veriler incelenerek tablolar halinde sunulmuştur.

Ürünlerin çeşit ve ölçüleri

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin çeşidi ve ölçülerine ait veriler incelenerek tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Ürünlerin çeşit ve ölçülerinin dağılımı.

Ürünlerin Çeşidi	Peşkir		Uçkur		Örtü		Çevre	
	En	Boy	En	Boy	En	Boy	En	Boy
1. Örnek	42	129	-	-	-	-	-	-
2. Örnek			-	-	240	125	-	-
3. Örnek	44	175	-	-	-	-	-	-
4. Örnek			-	-	-	-	118	120
5. Örnek	41	148	-	-	-	-	-	-
6. Örnek	41	110	-	-	-	-	-	-
7. Örnek	44	121	-	-	-	-	-	-
8. Örnek	-	-	25	162	-	-	-	-
9. Örnek	-	-	25	175	-	-	-	-
10. Örnek	-	-	21	178	-	-	-	-
11. Örnek	-	-	22	164	-	-	-	-
12. Örnek	-	-	24	190	-	-	-	-
13. Örnek	-	-	24	177	-	-	-	-
14. Örnek	-	-	27	181	-	-	-	-
15. Örnek	-	-	25	170	-	-	-	-

Tablo 1 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen peşkirlerin en ölçülerinin 41 cm. ile 44 cm. arasında, boy ölçülerinin ise 110 cm. ile 175 cm. arasında değiştiği görülmektedir. Uçkurların enleri 21 cm. ile 27 cm. arasında, boyları ise 162 cm. ile 190 cm. arasında değişmektedir. İncelenen örtünün eni 240 cm. boyu 125 cm.'dir. Çevrenin ölçüleri ise eni 118 cm. boyu 120 cm. olarak tespit edilmiştir.



Fotoğraf: 3, Çevre (Örnek 4)



Fotoğraf: 4, Çevre den detay (Örnek 4)

Ürünlerde kullanılan gereçler

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin işleme, kenar temizleme ve dokumalarında kullanılan gereçler incelenerek tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2. Ürünlerde kullanılan gereçlerin dağılımı.

Ürünlerde Kullanılan Gereçler	İşleme		Kenar temizleme		Dokuma	
	n	%	n	%	n	%
Pamuk + Keten karışımı dokuma	-	-	-	-	9	60
Pamuklu dokuma	-	-	-	-	6	40
Pamuk iplik + metal iplik	12	80	-	-	-	-
İpek iplik	3	20	3	20	-	-
Dokumanın kendi ipliği	-	-	2	13,3	-	-
Pamuk iplik	-	-	9	60	-	-
Metal iplik	-	-	1	6,6	-	-
Toplam	**15**	**100**	**15**	**100**	**15**	**100**

Tablo 2 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerin % 60'ının pamuk-keten karışımı, % 40'ının ise pamuklu yöresel dokumalardan hazırlandığı anlaşılmıştır. Ürünlerin büyük çoğunluğunun (% 80) işlemesinde pamuklu iplik kullanılmıştır. İşlemelerde metal ipliklerle pamuklu ipliklerin birlikte kullanımının oldukça yoğun olduğu görülmüştür.

Ertürk ve Yetim (2015: 523) tarafından Afyonkarahisar İl'inde hesap işi işlemeli ürünler üzerine yapılan bir araştırmanın sonuçlarına göre incelenen ürünlerin % 82'sinde pamuk, % 12'sinde ipek iplik kullanıldığı belirtilmiştir.

Ürünlerde kullanılan teknikler

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerde kullanılan işleme ve kenar temizleme tekniklerine ait veriler incelenerek tablo 3'de sunulmuştur.

Tablo 3. Ürünlerde kullanılan tekniklerin dağılımı.

Kullanılan teknikler		İşleme		Kenar temizleme	
		n	%	n	%
İşleme Teknikleri	Düz hesap iğnesi	15	100	-	-
	Verev hesap iğnesi	15	100	-	-
	Gözeme	15	100	-	-
	Hesap işi antikası	13	86,6	-	-
Yardımcı İğne Teknikleri	Sarma	14	93,3	-	-
	Kesme ajur	1	6,6	-	-
Kenar temizleme teknikleri	Baskı dikişi	-	-	9	60
	Saçak bükerek	-	-	2	13,3
	Zürafa	-	-	2	13,3
	Tığ danteli	-	-	1	6,6
	Antika	-	-	1	6,6
Toplam		-	-	**15**	**100**

Tablo 3 incelendiğinde ürünlerin tamamında düz hesap iğnesi, verev hesap iğnesi ve gözeme iğnesinin kullanıldığı anlaşılmıştır. Bunu yakın değerlerle hesap işi antikası takip etmektedir. Ürünlerin işlemesinde yardımcı iğne tekniği olarak sarmanın yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. İncelenen örnekler arasında bir peşkirde kesme ajur tekniğinin kullanımına rastlanmıştır. Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin çoğunluğunda kenar temizleme tekniği olarak baskı dikişinin

kullanıldığı görülmüştür. Bunun dışında kullanılan diğer kenar temizleme teknikleri arasında saçak bükme, zürafa, tığ danteli ve antika bulunmaktadır.

Ürünlerde kullanılan renk özellikleri

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin işleme, kenar temizleme ve zemininde kullanılan renklere ait veriler incelenerek tablo 4'de sunulmuştur

.

Tablo 4. Ürünlerde kullanılan renklerin dağılımı.

Ürünlerde Kullanılan renkler	İşleme		Kenar temizleme		Dokuma	
	n	%	n	%	n	%
Altın rengi	12	80	1	6,6	-	-
Siyah	12	80	-	-	-	-
Koyu pembe	10	66,6	-	-	-	-
Kırmızı	9	60	-	-	-	-
Mor	8	53,3	-	-	-	-
Koyu yaprak yeşil	8	53,3	-	-	-	-
Sarı	6	40	-	-	-	-
Turuncu	6	40	2	13,3	-	-
Kobalt mavi	6	40	-	-	-	-
Bordo	5	33,3	-	-	-	-
Zümrüt yeşili	4	26,6	-	-	-	-
Fuşya	3	20	-	-	-	-
Açık sarı	2	13,3	-	-	-	-
Eflatun	2	13,3	-	-	-	-
Koyu yaprak yeşili	1	6,6	-	-	-	-
Yavruağzı	1	6,6	-	-	-	-
Yağ yeşili	1	6,6	-	-	-	-
Vişne çürüğü	1	6,6	-	-	-	-
Nefti yeşil	1	6,6	-	-	-	-
Kahverengi	1	6,6	-	-	-	-
Fıstık yeşili	1	6,6	-	-	-	-
Açık mavi	1	6,6	-	-	-	-
Bej rengi	-	-	12	80	7	53,3
Krem rengi	-	-	-	-	6	46,6

Tablo 4 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerin zemininde yarıdan fazlasında dokumanın doğal rengi olan bej rengi, diğerlerinde ise krem renginin kullanıldığı tespit edilmiştir. İşlemelerde en çok kullanılan renkler arasında altın rengi, siyah, koyu pembe, kırmızı, mor, koyu yaprak yeşili bulunmaktadır. Bu renkleri sarı, turuncu, kobalt mavi, bordo, zümrüt yeşili, fuşya ve eflatun izlemektedir. Naturalist bir anlayışla yapılan renklendirmelerde çok sayıda canlı renk bir arada kullanılmıştır. Siyah rengin daha çok gözemelerde, altın renginin ise yardımcı iğne tekniği olarak sarma iğnesinde kullanıldığı anlaşılmıştır.

Ürünlerde kullanılan motif kaynakları

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerde kullanılan motif kaynaklarına ait veriler incelenerek tablo 5'de sunulmuştur.

Tablo 5. Ürünlerde kullanılan motiflerin dağılımı.

Ürünlerde kullanılan motifler	n	%
Bitkisel ve geometrik kaynaklı	11	73,3
Bitkisel, geometrik ve nesnel kaynaklı	2	13,3
Bitkisel, geometrik, nesneli ve figürlü	1	6,6

Bitkisel ve nesnel kaynaklı	1	6,6
Toplam	**15**	**100**

Tablo 5 incelendiğinde araştırma kapsamında incelenen ürünlerin tamamında bitkisel kaynaklı motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Ürünlerin büyük çoğunluğunda bitkisel ve geometrik kaynaklı motiflerin birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Nesneli ve figürlü motiflerin kullanımı ise daha azdır. İşlemelerde kullanılan bitkisel kaynaklı motifler arasında gül, lale, karanfil, sümbül gibi çeşitli çiçekler ile yaprak, tomurcuk, üzüm salkımı, selvi motifleri yer almaktadır. Düz ve zig zag çizgiler, kare, üçgen gibi geometrik motiflerin ise daha çok su motiflerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Kullanımı az olan nesnel kaynaklı motifler arasında saksı, vazo, tabak motifleri bulunmaktadır. İncelenen ürünler arasında sadece bir örnekte kuş figürüne rastlanmıştır.



Fotoğraf: 5, Peşkirden detay (Örnek 6)



Fotoğraf: 6, Peşkir (Örnek 3)

Ürünlerde kullanılan kompozisyon türleri

Araştırma kapsamında incelenen ürünlerde kullanılan kompozisyon türlerine ait veriler incelenerek tablo 6'de sunulmuştur.

Tablo 6. Ürünlerde kullanılan kompozisyonların dağılımı.

Kullanılan Kompozisyonlar	Motifler			
	Ana motif		Kenar suyu	
	n	%	n	%
Düzgün sıralamalarla düzenlenmiş	14	93,3	4	26,6
Bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş	-	-	11	73,3
Düzgün sıralamalarla düzenlenmiş ve bir merkeze doğru yönlendirilmiş	1	6,6	-	-
Toplam	**15**	**100**	**15**	**100**

Araştırma kapsamına alınan ürünlerde kullanılan kompozisyonlar; ana motif ve kenar suyu motifi olmak üzere iki grupta incelenmiştir. Tablo 6 incelendiğinde ürünlerin işlemesinde kullanılan ana motiflerin büyük çoğunluğunun (93,3) düzgün sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyon tarzında yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Su motiflerinde ise çoğunlukla (% 73,3) bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonların tercih edildiği görülmektedir.



Fotoğraf: 7, Uçkur (Örnek 8)



Fotoğraf: 8, Uçkur(Örnek 14)

SONUÇ

Afyon İl merkezinde bulunan ve araştırma kapsamına alınan ürünlerin çeşitleri, kullanılan gereçler, renk özellikleri, motif kaynakları ve kompozisyon özelliklerini belirlemek amacı ile yapılan bu araştırmada hesap işi tekniği ile işlenmiş özgün niteliklere sahip 15 adet ürün incelenmiştir.

Araştırma kapsamında alınan ürünlerin dokumalarının lif özellikleri incelendiğinde yarısından fazlasının pamuk-keten karışımı, diğerlerinin ise pamuklu yöresel dokumalar oldukları anlaşılmıştır. Ürünlerin çoğunluğunun işlemesinde pamuklu iplik kullanılmıştır. İşlemelerde metal ipliklerle pamuk ipliklerin birlikte kullanımının oldukça yoğun olduğu anlaşılmıştır.

İncelenen ürünlerin tamamında hesap işi tekniğinin temel iğne teknikleri olan düz hesap iğnesi, verev hesap iğnesi ve gözeme iğnesinin kullanıldığı belirlenmiştir. Bunu yakın değerlerle hesap işi antikası takip etmektedir. Ürünlerin işlemesinde yardımcı iğne tekniği olarak sarma tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı ve işlemesinde yassı metal tel kullanıldığı görülmüştür. İncelenen örnekler arasında bir peşkirde kesme ajur tekniğinin kullanımına rastlanmıştır. Araştırma kapsamında incelenen ürünlerin çoğunluğunun kenar temizlemesi baskı dikişi ile yapılmıştır. Bunun dışında kenar temizleme işleminde saçak bükme, zürafa, tığ danteli ve antika tekniklerinin kullanıldığı anlaşılmıştır.

Ürünlerin zemininde yarıdan fazlasında dokumanın doğal rengi olan bej rengi, diğerlerinde ise krem renginin kullanıldığı tespit edilmiştir. İşlemelerde en çok kullanılan renkler arasında altın rengi, siyah, koyu pembe, kırmızı, mor, koyu yaprak yeşili bulunmaktadır. Siyah rengin daha çok gözemelerde, altın renginin ise yardımcı iğne tekniği olarak sarma iğnesinde kullanıldığı anlaşılmıştır.

İncelenen ürünlerin tamamında bitkisel kaynaklı motifler kullanılmıştır. İşlemelerde yoğun olarak kullanılan geometrik kaynaklı motiflerin bitkisel kaynaklı motiflerle birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Nesneli ve figürlü motiflerin kullanımı ise daha azdır. İncelenen ürünler arasında sadece bir örnekte kuş figürüne rastlanmıştır.

Ürünlerin işlemesinde kullanılan kompozisyon özellikleri incelendiğinde, ana motiflerin yoğun olarak düzgün sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyon tarzında yerleştirildiği tespit edilmiştir. Su motiflerinde ise çoğunlukla bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonların kullanıldığı anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

BARIŞTA, Ö. H. (1997a). *Türk İşlemelerinden Teknikler.* Ankara: Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayın No:2.

ERTÜRK, F, ve YETİM, F. (2015). “Afyonkarahisar İli Antikacılarında Bulunan Hesap İşi İşlemeli Ürünler Üzerine Bir Araştırma”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C. 5, S. 36, s. 518-534.

SAİN, B. (1987). *Hesap İşi El İşlemeleri.* Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, Gaye Matbaacılık.

ANADOLU'DAN VE DÜNYADAN ÖRNEKLER IŞIĞINDA GÜNEŞ DANTELİ TEKNİĞİ

(SUN LACE TECHNIQUE SAMPLES FROM ANATOLIA AND WORLDWIDE)

M. Serpil ÖZER*

ABSTRACT

As it's widely used in the Island Teneriffe, the knitting technique which is known as *"Teneriffe Lace"* in the world is also called as *"Sun Lace"*, *"Forty Needle Lace"* or *"Cardboard Lace"* in Anatolia. Sun Lace is a well-known and applied technique in every country where the herbal knitting is used in crafts. It is a replica of herbal knitting made with plant fibers in the early times; then the lacework made of various yarns decorated with openwork and turned to the needle lace. In the south of America, the technique is used for home, accessory and clothes' decoration which is known for a long time and called as *"Brazilian Lace"*. By the tension of the threads, the connections, the weaving, the application of knitting and openwork, Sun Lace is similar to the basket weaving in terms of basic techniques.

The aim of this work is to introduce the Sun Lace, which is not found in the literature as much as other traditional ornamentation techniques, even though it is a technique widely used by women in Anatolia, with the help of examples from the world and our country, and to give information about different techniques, used materials and construction stages.

Key words: Lace, Teneriffe, Sun lace, Forty needle, Cardboard

GİRİŞ

Giysi ve kumaşlarda kullanılan süsleme teknikleri açısından oldukça zengin bir kültüre sahip olan Anadolu'da, özellikle evlenecek kızlar için hazırlanan çeyizlerde, süsleme tekniklerinin hemen hepsini görmek mümkündür. Bunların başında örgü, dantel, iğne oyası; serbest, düz ve ilmekli iğne işleri; kanaviçe, aplike, ajur, pul ve boncuk işi, çivili kasnak işi gibi teknikler gelmektedir.

"Süsleme", Bir eşyaya ya da yapıya daha güzel bir görünüm vermek, albeni kazandırmak ya da değerini artırmak için yapılan estetik ilavelerin tümüne verilen addır. Tanımı oldukça geniş olan süslemede, kullanılan araç ve gereçler de oldukça çeşitlidir. Tekstil süslemelerinde kullanılan araçlar; tığ, şiş, mekik, çeşitli iğneler (dikiş, toplu iğne, boncuk, kanaviçe, yorgan, makine ve telkâri iğnesi), germe araçları (makine kasnağı, el kasnağı, ayaklı kasnak, çivili kasnak, gergef), mülaj, parşömen, karbon ve kareli kâğıt şeklinde sıralanabilir. Kullanılan gereçlerden bazıları ise boncuk, sim, sırma, kordon, ibrişim, çamaşır ipeği, merserize, orlon, pamuk, yün, sentetik, muline, floş gibi farklı iplik türleridir (Eronç,1984: 118).

Süsleme teknikleri tekstilin her alanında, özellikle de Anadolu giyim kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu süslemeler uygulama tekniği açısından altı

* Öğretim Görevlisi, Adnan Menderes Üniversitesi, Söke MYO Moda Tasarımı Programı.

grupta toplanabilir: Dokuma tekniklerinin kullanıldığı süslemeler; dokumanın atkı ve çözgü iplikleri üzerinde oluşan işleme ve nakışlarla yapılan süslemeler; örgü teknikleri kullanılarak yapılan süslemeler; dikiş teknikleri kullanılarak yapılan süslemeler; boya-baskı teknikleri ile renklendirilerek yapılan süslemeler ve giysi üzerine farklı malzemeler tutturularak yapılan süslemeler (Koç, Koca, 2016:243).

İşleme tekniği ile yapılan süslemeler arasında ele alınan dantel, (Fransızca *"dentelle"*), her türlü iplikle örülen veya bir kumaşın kenarına işlenen türlü biçimde ince ve ağ görünümünde örgü anlamına gelir. Dantelin masa örtülerinden, giyim ürünlerine geniş bir kullanım alanı vardır. Dantel, genellikle kadınlar tarafından iğne, tığ ve mekikle örülen veya makinede dokunan zarif bir süsleme malzemesidir. Venedik, İngiliz, Fransız, Bobin (Mekik), File, İğne, Tığ ve Tenerif gibi farklı türleri bulunan danteller, kalitelerine ve kullanıldıkları yere göre keten, pamuk, yün, suni ipek gibi ipliklerle örülebildiği gibi, altın ya da gümüş simlerle de yapılabilir. Danteller yapılışına göre üç ana grupta toplanabilirler:

- El dantelleri: Tığ ya da iğne ile örülenler.
- Makine dantelleri: Tezgâhlarda otomatik üretilenler.
- Karma danteller: Bunlar bir kısmı otomatik olarak dokunan, daha sonra elle birleştirilen motiflerden oluşan dantellerdir.

Bu araştırmaya konu olan Güneş Danteli, el sanatları içinde bitkisel örücülüğün yapıldığı her ülkede bilinen ve sevilerek uygulanan bir teknik olup, Anadolu'da *"Kırk İğne"* veya *"Karton İşi"* olarak da adlandırılan bir el danteli çeşididir. Çalışmanın amacı, Anadolu'da kadınların yaygın kullandığı bir teknik olmasına rağmen, diğer geleneksel süsleme teknikleri kadar literatürde yer bulamayan Güneş Dantelini, dünyada ve ülkemizde yapılan uygulamalardan örnekler yardımıyla tanıtmak ve farklı teknikler, kullanılan malzemeler ve yapım aşamaları hakkında bilgi vermektir.

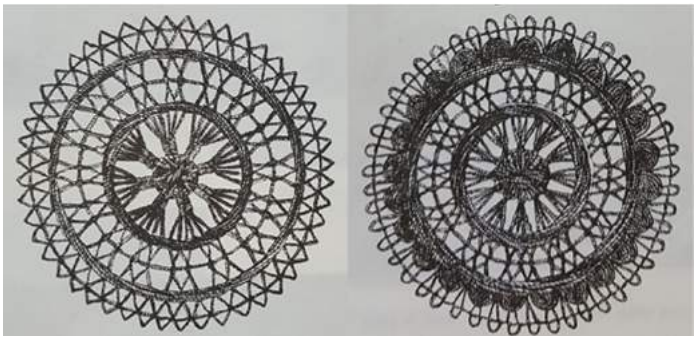
1. GÜNEŞ DANTELİNİN KÖKENİ:

Güneş danteli, İspanya takımadalarından en büyüğü ve en kalabalığı olan Tenerif Adası'nda yaygın kullanılan bir teknik olduğu için, Avrupa ülkelerinde *"Tenerif Danteli"* olarak bilinmektedir. Bitkisel örmeciliğin bir taklidi olup, ilk zamanlarda da bitki lifleriyle yapılmıştır (Eronç). Modern Tenerif dantelinin kökeni Orta Çağ nakış tekniklerine dayandırılmaktadır. Bu dönemde çok az dantel yapıldığı bilinmekte olup, erken dönem çalışmaların çoğunluğu da dantel görünümlü nakışlardır. Tenerif danteli, bu nakışların evrimiyle doğmuştur (Stillwell, 1980: 10).

Tenerif danteli, Amerika'nın güneyinde 16. yüzyıldan itibaren kullanılan bir tekniktir. Amerika'ya göç eden ada halkı tarafından bu kıtaya götürüldüğü düşünülmekte ve ada halkının yoğun yaşadığı Güney Amerika'da "Brezilya Danteli" ya da "Bolivya Danteli" olarak da bilinmektedir (Eronç: 118). Öte yandan, Brezilya'nın kuzey doğu kıyıları ile güneydeki Santa Catarina Adası'nda, buralara yerleşen Portekizli balıkçıların eşleri tarafından günümüze dek yapılagelen *"File dantelleri"* de oldukça meşhurdur. Bölgede dantel işleri halen balıkçıların eşleri tarafından yapılmaktadır. Öyle ki, *"Nerede balık ağı varsa orada dantel de vardır"* deyişi halk arasında meşhurdur. Her ne kadar bazı kaynaklarda Brezilya danteli olarak adlandırılsalar da, bu çalışmada bahsedilen Brezilya ya da diğer adıyla Tenerif dantelinden farklı olarak, balık ağlarınının içlerinin renkli ipliklerle geometrik ya da bitkisel desenlerde örülmesinden oluşmaktadırlar. Tenerif danteli ise, ilk

başlarda keten gibi dokuma kumaşlardan iplik çekilerek oluşturulan boşluklarda, ipliklerin bir araya getirilip gruplandırılması, işlenmesi ya da dairesel boşlukların içine ipliklerle örümcek ağına benzeyen süslemelerin yapılmasıyla oluşmuştur (Resim:1). Zaman içinde bu örümcek ağları detaylandırılmış, alanı genişletilmiş ve madalyona benzetilmiştir. Madalyon benzeri bu dairesel görünüm, İspanya başta olmak üzere tüm Avrupa'da 16. ve 17. yüzyıllar boyunca oldukça popüler hale gelmiştir. İspanya'da madalyon şeklindeki bu süslemelere *"Sol"* yani *"Güneş"* veya *"Rueda"* yani *"Tekerlek"* adı verilmiştir. İspanya'nın yanı sıra Brezilya, Peru ve Bolivya'da *"Sol /Güneş"* olarak bilinen teknik, Paraguay'da ise ağ anlamına gelen *"Nanduti"* ismini almıştır (Stillwell: 11).

Anadolu'ya nasıl geldiği kesin olarak bilinmemekle birlikte, yaygın kullanılmış; ancak günümüzde unutulmaya yüz tutmuş süsleme tekniklerinden biridir. Yapımı sırasında kullanılan kalıpların kenarlarına çok sayıda iğne takıldığından Anadolu'da *"Kırk İğne Danteli"* veya *"Karton İşi"* ismini vermişlerdir. İpliklerin merkezden kenarlara doğru açılmasıyla elde edilen görüntü nedeniyle de, bazı yörelerde *"Güneş Danteli"* olarak adlandırılmıştır.



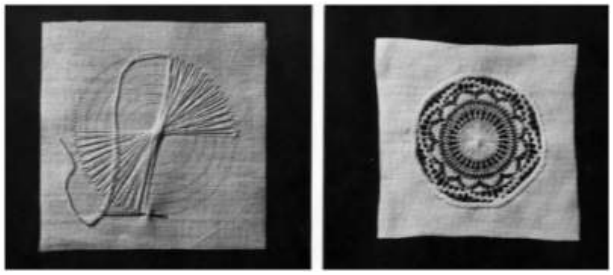
Resim:1, Güneş danteli örnekleri *(Eronç, 1984:123).*

Bu çalışmanın amacı, diğer geleneksel süsleme teknikleri kadar literatürde yer bulamayan ve unutulmaya yüz tutmuş Güneş Dantelini, dünyada ve ülkemizde yapılan uygulamalardan örnekler yardımıyla tanıtmak ve farklı teknikler, kullanılan malzemeler ve yapım aşamaları hakkında bilgi vermektir.

2. GÜNEŞ DANTELİ YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELER VE UYGULANAN TEKNİKLER:

İpliklerin gerilmesi, bağlanması, dokuma, örgü ve ajurların uygulanması şeklinde yapılan Güneş Danteli, temel teknikleri bakımından sepet örmeciliğine benzemektedir. Su halinde veya motif şeklinde uygulanan danteller, ev eşyası, aksesuar ve giysi süslemesi olarak kullanılmaktadır. Oldukça zarif ve dekorasyona uygun bir tekniktir.

16. ve 17. Yüzyıllarda kumaşın üzerinde ipliklerin gerilmesi ve kesilip boşaltılan alanın içinin farklı örme teknikleriyle örülerek desen oluşturulması şeklinde yapılan güneş dantelleri, süreç içinde yeni el aletlerinin de keşfedilmesiyle gelişmiş; ama temel prensipleri değişmemiştir. Günümüzde güneş danteli yapımında kullanılan çok çeşitli hazır kalıp ve çerçeveleri piyasadan temin etmek mümkündür.



Resim: 2, Madalyon şeklinde bir Tenerif dantelinin yapım aşaması ve bitmiş hali *(Stillwell, 1980:17).*

2.1. Kullanılan Malzemeler:

Güneş danteli yapımında kullanılan kalıplar metal, ahşap, plastik ve mukavva gibi bükülmeyecek cinste malzemeden olmalıdır. Bu kalıplar, tasarıma göre farklı geometrik şekillerde, daire, kare, beşgen, altıgen ya da oval, kenarı çentikli ya da iğneli çerçeveler; hacimli kalıplar ya da çivili kasnaklar olabilir.

Güneş dantelinde ipler gerilerek çalışıldığından esnekliği fazla olmayan ve düğüm atıldığında kolay çözülmeyen, sıkışmaya elverişli doğal ve yapay her cins ve kalınlıkta ip kullanılabilir. Elastikiyeti olan iplerle yapılan işler kalıptan çıkarıldığında büzülür, istenilen büyüklük ve şekil elde edilemez. İnce çalışmalar için ince cins iplikler tercih edilmelidir. Dokumada kullanılan ipler ne kadar ince olursa yapılan iş o ölçüde zarif olur. Ancak bu tür çalışmalar çok zaman ve emek gerektirir. Özgün çalışmalarda doğal ve yapay rafyalar, doğal lifler, paket ipleri, sicimler, deri şeritler, yün iplikler ve ince şeritler halinde kesilmiş kumaşlar dahi kullanılabilmektedir.

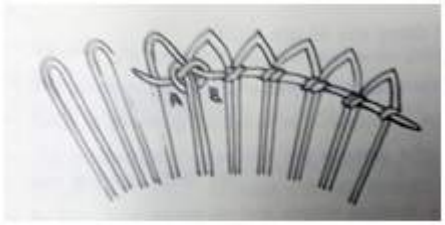
2.2. Uygulanan Teknikler ve Yapım Aşamaları:

Güneş danteli sırasıyla ipliklerin gerilmesi, ipliklerin bağlanması ile örgü ve ajurların uygulanması şeklinde yapılır. İplikler gerilmeden önce, yapılacak işin büyüklüğü belirlenir. Metal, tahta, mukavva ya da plastik kalıp ile kullanılacak ipliğin seçimi yapılır. Kalıbın üzerine istenilen çapta bir daire çizilir ve desene göre dairenin çevresine eşit aralıklarla çivi, topluiğne ya da raptiye çakılır. Uygulanacak iplik ortadan tutularak çivilerden geçirilir ve germe işlemi tamamlanır. Bu işlem bazen de iç içe iki dairenin çizilmesi ve içteki dairenin kesilip çıkartılmasından sonra her iki daireye de desene uygun sayıda çivinin çakılmasıyla yapılır.

Güneş dantellerinde uygulanan tekniklerden biri de bağlama tekniğidir. Germe işlemi tamamlandıktan sonra, iplikleri bağlama işlemi yapılır. Düğümlü, düğümsüz ya da Hristo teyeli şeklinde bağlamalar kullanılır. Bir diğer teknik ise ajur tekniğidir. Ajurlar güneş dantelinde alt-üst dokuma ve bağlama tekniklerinin değişik biçimler oluşturacak şekilde bir arada veya ayrı ayrı kullanılmasından doğan ve deseni oluşturmada önemli rol oynayan çalışmalardır. İpliklerin üstünden zincir iğnesi yaparak sağdan sola doğru giden bağlamaya *"Zincir iğnesi bağlama"* (Resim:3); germe işlemini desenlendirmek için soldan sağa doğru yapılan bağlamaya ise *"Düğümlü bağlama"* adı verilir (Resim:4).



Resim: 3, Zincir iğnesi bağlama tekniği *(Eronç, 1984:119).*

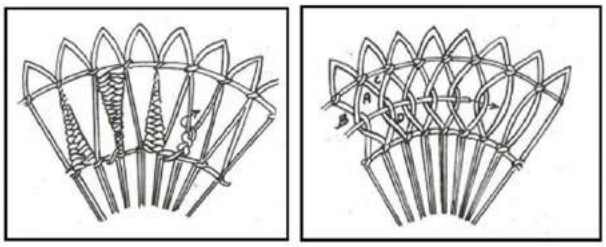


Resim: 4, Düğümlü bağlama tekniği *(Eronç, 1984:120).*

Güneş dantelinde çeşitli örme teknikleri kullanılmaktadır. Bunlardan en çok bilinenleri örümcek örgü, sepet örgü, düz dokuma örgü, basit ajur iğnesi örgü ve çapraz iğne örgüdür (Eronç: 120).

Düz dokuma örgü tekniğinde, germe işleminin ardından iplerin bağlanmasına geçilir. İplik, germe ipliklerinin altından bir alt, bir üst geçirilerek ilk sıra tamamlanır. İkinci sıraya geçildiğinde altlar üst, üstler ise alt yapılarak desen tamamlanır. Bu teknik geniş alanların doldurulmasında, ajur yapımında ve desen oluşturmada ve özgün çalışmalarda kullanılır.

Basit ajur iğnesi örgü tekniğinde, Resim:5'de sağda görüldüğü gibi, germe ipliklerinden A ipliği B ipliğinin üstünden geçirilir ve iğne iki iplik arasından çıkarılır. Ardından C ipliği D ipliğinin üstünden geçirilerek iğne bu iki iplik arasından çıkarılır. İşlem tekrarlanarak desen oluşturulur.



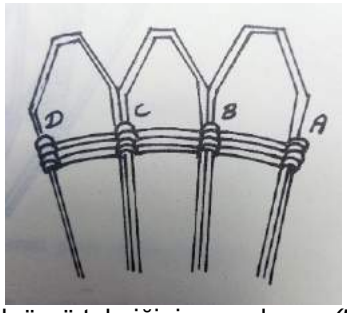
Resim: 5, Solda düz dokuma örgü iğnesi ile uygulanmış bir ajur örneği; sağda ise basit ajur iğnesi örgü tekniğinin uygulanışı görülmektedir *(Eronç, 1984: 121).*

Çapraz iğne örgü tekniği ise, bağlama ipliklerinin arasına çapraz iğne uygulayarak yapılır. İğne A ipliğinin altından geçirilip üstten geri dönülür. Ardından iğne B ipliğinin üstünden ve altından geçirilir. Çapraz iğne tekniğine devam edilerek desen oluşturulur (Resim: 6).



Resim: 6, Çapraz iğne örgü tekniğinin uygulanışı *(Eronç, 1984:121).*

Örümcek örgü tekniği Antep işi ajurlarda çok kullanılır ve "örümcek ajuru" olarak da bilinir. Resim: 7'de görüldüğü gibi, iğne A ipliklerinin altından sağdan sola doğru batırılır. Geriye dönülerek aynı işlem bir kez daha tekrarlanır. İğne B ipliklerinin altından sağdan sola doğru geçirilir. Geriye dönülüp aynı işlem tekrarlanır. C, D ve diğer bütün iplikler aynı şekilde örülerek desen oluşturmaya devam edilir.



Resim:7, Örümcek örgü tekniğinin uygulanışı *(Eronç, 1984:122).*

Bükerek sepet örme tekniğinde ise, çift iplik kullanılır. İplerden biri çözgünün üstünden geçerken diğeri altından geçirilir. İki atkı ipi çözgülerin arasında bükülerek alt ip üste, üst ip de alta geçirilir. Bu örgü ile daha kabarık ve diyagonal bir örgü elde edilir.

Rokoko tekniğinde, çözgü ve atkı ipleri birbirine birleştirilerek, üzerinde sarma dizeleri oluşturulur. Rokoko tekniği piko yapımında kullanıldığı gibi ajur yapımında da kullanılır.



Resim:8, Güneş danteli tekniği ile yapılmış çağdaş tasarımlardan bir seçki. *(https://tr.pinterest.com/teneriffe; Erişim: Nisan 2017).*

SONUÇ

Avrupa'da *"Tenerif Danteli"* olarak bilinen güneş danteli, yaygın kullanıldığı İspanya ve Güney Amerika'da yazlık şapka, çanta, takı, şal gibi moda aksesuarlarının yanı sıra giysilerde, dekoratif objelerin yapımında ve ev tekstillerinde kullanılan oldukça şık ve zarif bir süsleme tekniğidir. *"Brezilya Danteli"* ve *"Bolivya Danteli"* olarak da adlandırılan, Paraguay'da *"Nanduti"* denilen ve bölgeye gelen turistlerin oldukça ilgisini çeken bu teknik, Anadolu'nun pek çok yerinde *"Kırk İğne Danteli"* ve *"Karton İşi"* olarak bilinmektedir. Temeli Ortaçağ nakış tekniklerine dayandırılan ve zaman içinde gelişip daha detaylı ve albenili bir görünüme ulaşan güneş danteli, ülkemizde makineleşmeyle birlikte artık unutulmaya yüz tuttuğu için, gündeme getirilmesi gereken bir el sanatıdır. Eski el sanatlarının yeniden canlandırılıp çağdaş yaklaşımlarla yorumlanması, bugün pek çok batılı ülkenin üzerinde önemle durduğu bir konudur. Geleneksel tekniklerin yeni malzemeler ve farklı bakış açılarıyla yeniden yorumlanıp canlandırılması noktasında, tekstil sanatçılarına ve akademisyenlere de önemli roller düşmektedir. Güneş danteli, kullanılan bağlama ve örme tekniklerindeki zenginlik sayesinde, tasarım niteliği taşıyan, katma değeri yüksek ürünler yaratmaya oldukça elverişli bir dantel türüdür. Bu açıdan yaklaşıldığında, sanatçı, akademisyen ve ev kadınlarının ortak çalıştığı pilot uygulamalar ile bu el sanatı yeniden gündeme getirilebilir; seçilen pilot bölgelerde yerli ve yabancı turistlerin talep edeceği ürünler tasarlanarak uzun vadede ekonomik kazanca dönüştürülebilir.

KAYNAKÇA

Alexandra Stillwell, **The Technique of Teneriffe Lace**, Charles T. Branford Company, Watertown, Great Britain, 1980

Fatma Koç, Emine Koca, **Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım**, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 2016, Cilt.5, sayı:19

Metin Sözen, **Geleneksel Türk El Sanatları**, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş, İstanbul, 1998

Perihan Y. Eronç, **Giyim Süsleme Teknikleri**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1984

Susan Meller, Joost Elffers, **Textile Designs**, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York

İnternet Adresleri:

https://www.britannica.com/topic/nanduti

https://www2.cs.arizona.edu/patterns/weaving/books/archive_012.pdf

http://www.maria-brazil.org/brazilian_laces.htm

https://tr.pinterest.com/teneriffe

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

BEYPAZARI TELKARİ SANATINDA SÜS EŞYALARI

(THE ART OF FILIGREE ORNAMENTS İN BEYPAZARI)

Gülhan GÜLDÜR*

ABSTRACT

One of the most important handicrafts in Beypazarı, which is located on the Silk Road, an important commercial street throughout history, is the art of filigree. The jewelry profession is a very old profession in the region according to the knowledge of written sources and the knowledge obtained from the old masters. However, it is known that this art which was used in the past is an important part of silver works and that silver jewelry was produced only by techniques such as casting, fire and mining, and that filigree was not used in those years. Nowadays, other abandoned production techniques have been replaced by filigree technique and became one of the centers that came to mind first when talking about filigree art.

In the filigree technique, the human factor, in handcrafting, has an important place. People who practice filigree art bring out special products in the form of artworks by adding their own models to the products they make. Apart from jewelry products. The decorative items such as candy, tray, cup envelope, box, ewer, plate, and objects will also be handled in the paper.

Nowadays, there are very few masters who make filigree ornaments as a result of mechanization, alternative product preferences, high price of the substitutes of the products of silver ornaments produced with silver mine. They are almost too few to be tried, because they have to leave their profession for these reasons.

The aim of the study is to attract attention to the Filigree art, as an important art form in Beypazarı, the production of ornamental material, to promote and to create an archive work.

GİRİŞ

Gerek kullanım eşyası, gerek aksesuar, gerekse takı olarak madenler insanoğlunun her zaman dikkatini çekmiş ve yaşamına girmiştir. Dayanıklı olması, şekil verilebilir olması, verilen şekli iyi muhafaza etmesi, yenilenebilir ve onarılabilir olması; insanoğlunun kullandığı lif, ağaç ve toprak gibi diğer materyallere oranla madenlere büyük bir üstünlük kazandırmıştır (Arlı, 1989:1). Maden sanatı, büyük uygarlıkların beşiği olan Yakındoğu topraklarında, Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve İran'da gelişmiştir. Maden; rengi, parlaklığı, işlenebilirliği ve dayanıklılığıyla taştan kemikten ve tahtadan daha nitelikli bir gereçtir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008:976). Günümüzden yaklaşık 8000 yıl öncesine ait bir yerleşim yeri olan Çatalhöyük'te bakır ve kurşundan yapılmış süs eşyaları bunun kanıtı olarak gösterilmektedir (Arlı, 1989:1).

Türk maden sanatının uzun bir gelişim süreci vardır. Orta Asya'dan başlayan bu gelişim, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları ile sürer ve

* Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Beypazarı Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Ankara.

Osmanlılara kadar uzanır. İslam maden sanatı içinde Büyük Selçuklu dönemi, gerek yapım tekniği gerek form bakımından öncü tiplerin ortaya çıktığı bir evredir. Büyük Selçukluların maden sanatı konusunda verdikleri ürünler, dünya müzelerindeki koleksiyonlar arasında önde gelmektedir (http://www.unutulmussanatlar.com/2014/01/maden-sanat-tarihi_76.html).

Rengi açık ve parlak olan özellikle dövme tekniği kullanılarak yapılan eserler için uygun malzeme olan gümüş ve pirinç alaşımları bu dönem eserlerinde geniş ölçüde kullanılmıştır (Torun, 1994:342).

Selçuklu Döneminde madenden tabak, tepsi, tas, ibrik, maşrapa, vazo, kandil, ayna, havan, buhurdan, mangal, kutu, kalemdan, hokka, bakraç, şamdan, leğen, kazan, gülabdan gibi çeşitli işlere yarayan, çeşitli biçimlerde kullanım eşyası yapılmıştır. Bunların büyük bir bölümü özellikle dökümle elde edilen ve üzerleri kazıma yada çalma teknikleriyle bezenen tunç örnekler, günlük yaşamda herhangi bir kimse tarafından kullanılmak üzere yapılmış parçalardır. Sanatsal değerleri ve sosyal saygınlıkları daha yüksek olan altın ve gümüş parçalarla, büyük ustalık gerektiren delik işi ve kakma teknikleriyle bezenmiş tunç ve pirinç örneklerse sultanların meliklerin saraylarında 12. Yy.ın ortasından sonra da Selçuklu toplumunda soylular kadar önem kazanan varlıklı tüccar ailelerinin konaklarında gücün simgesi olarak sergilenmek amacıyla ısmarlanmış parçalardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008:979).

Osmanlıların Anadolu'da ortaya çıkışı ile yeni bir dönem başlar ve 15., 16., ve 17. yüzyıllar maden sanatında "klasik dönem" olarak adlandırılır. Günümüze kalan eserler arasında altın, gümüş, bakır ve pirinçten; kazıma, çalma, kabartma, kakma, telkari, delik işi, savat, mine, yaldız teknikleriyle üretilmiş ve süslenmiş renkli ve değerli taşlarla bezenmiş muhteşem eserler mevcuttur.

Beypazarı Gümüş İşlemeciliği

Genel anlamda gümüş işi, gümüşten yapılan kap kacak, sofra takımı, takı, sikke ve bezemelere verilen addır. İlk gümüş işi ürünler M.Ö. 4000 yılına ait Sümer Uygarlığı'ndan kalmadır. Gümüşün ender bulunur, yumuşak ve kolay biçimlenebilir olması alet yapımında kullanılmasını engellemiş, ancak bunun yanında parlak beyaz rengi ve oksitlenmeye karşı direnciyle bezeme işlerinde çok kullanılmış, ayrıca birçok uygarlığın para sisteminin temelini oluşturmuştur (Torun, 1994:342). Gümüşten dökme, dövme, kabartma, kakma, oyma, kalemle işleme, telkari ve hasır örme gibi bütün metal işleme teknikleriyle kolayca çalışılmaktadır.

Anadolu'da görülen kuşaktan kuşağa aktarılan ahilik, Ankara ve Beypazarı'nda ağırlıklı olarak görülmektedir. Beypazarı'nın geleneksel üretimi 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren telkari olmuştur. Kafes telkari ve serbest telkari tekniğiyle birbirinden güzel takıların yanı sıra tabak, fincan zarfı, ve şekerlik gibi süs eşyaları da yapılmaktadır (Yaşayan El Sanatlarımız, 2014:75).

Telkari zor bir teknik olmasına rağmen, birçok parçanın uyumlu bir kompozisyon oluşturacak şekilde bükülüp kıvrılması ve çok ince bir kaynakla birleştirilmesi sabır ve ustalık isteyen bir çalışmadır (Türe, Savaşçın; 2000:37-38).

Hünerli elleri ile gümüş madenine şekil veren Beypazarı kuyumcu ustaları, 1900'lü yılların başlarından itibaren telkari tekniği ile tanışmış ve benimseyip geliştirerek günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. İlçede halen telkari tekniği ile üretimin yanında döküm tekniği ve kabartma tekniği ile üretimler de devam etmektedir.

Beypazarı'nda telkari ile yapılmış tabaklar, fincan zarfları, şekerlikler vb. gibi süs eşyalarının yapımı günümüzde azalmıştır. Yörede taleple bağlantılı olarak, tamamen takıya yönelik üretim yapılmaktadır. Takı üretiminde de çeşidi talep belirlemekle birlikte daha çok bilezik, kolye ve küpe üretimi yapılmaktadır.

Beypazarı'nda üretim geleneksel tekniğinden sapmadan küçük işletmelerde yapılmaktadır. El işçiliği, tel yapımından itibaren ürünlerin oluşturulmasına kadar süreçte oldukça zahmetli ve emek gerektirmesine rağmen yeterli olarak karşılığı alınamamaktadır. Bu sebeple el işçiliği yapan ustalar azalmış başka mesleklere yönelmişlerdir.

Beypazarı Telkari Sanatında Süs Eşyaları

Telkari tekniği çok zahmetli bir serüvene sahip olup, işe tel çekme ile başlanır. Potada eritilen gümüş, çubuklar halindeki kalıplara dökülür. Tel elde etmek için bu çubuklar silindirden geçirilir. Silindirden geçip belli bir kalınlığa ulaşan tellerin istenilen inceliğe ve uzunluğa ulaşması için hadde kullanılır. Tel, haddenin deliklerinden kalından inceye doğru izlenen sırayla ve sabırla geçirilir. Bu işlemler sırasında tel sertleştiğinden dolayı yumuşatmak amacıyla ateşte tavlanır. Telkariden takı üretiminde tel ne kadar ince olursa takının görselliği artar. Fakat süs eşyası üretiminde durum farklıdır. Yapılacak olan ürünün büyüklüğüne ve modeline göre çatı teli farklı kalınlıklarda hazırlanır. Dış formu oluşturan çatı genellikle daha kalındır ve 110-120 mikron civarında kare veya yassı telden oluşur. Ürünün iç kısmındaki motifleri yani iç çatıları oluşturmak için genellikle 90 mikrondan çekilmiş çatı teli, dolgular için ise 30-35 mikrondan çekilmiş dolgu teli kullanılır.

Modele göre hazırlanan çatının içinin oluşturulması olağanüstü bir uğraş gerektirir. İç dolgularda kullanılan tellerin kimi zikzak şeklinde, kimi burgulu kimi de yuvarlak olarak hazırlanır. Dolgu telleri çift adı verilen el aleti ile biçimlendirilir. Ana iskelete göre damla, mekik, yuvarlak, vav gibi çeşitli formlarda dolgular hazırlanır. Parçaları birleştirmek amacıyla toz kaynak kullanılır. Toz haline getirilen kaynak boraksla karıştırılır. Kaynatılacak parçaların üzerine bu kaynak tozu serpilir, şalomenin alevinde eritilerek kaynatılır. Dolgu ve parçaları süslemede yardımcı unsurlar da kullanılır. Güverse denilen granüller telkari ürünleri süslemek amacının dışında parçaları birleştirmek amacıyla da kullanılır.

Süs eşyası yapımı ayrı bir ustalık ister. Çünkü üç boyutlu modelleri parçalar halinde hazırlayıp, onlara istenen formu vermek ve kaynakla birleştirip estetik bir görünüme kavuşturmak oldukça zordur ve sabır gerektirir. Beypazarı'nda ilk olarak telkariden süs eşyası yapmaya başlayan Yaşar Şen, 15 yaşında kuyumculuk mesleğine çırak olarak başlıyor, üç yıl sonra kendi atölyesini açıyor. Ağırlıkta telkari olmak üzere takılar üretiyor fakat bir zaman sonra mesleğe bir yenilik katmak ve kendini geliştirmek amacıyla telkariden bir sürahi üretiyor ve çok beğenilip siparişler gelmeye başlıyor. Daha sonra çaydanlık, tepsi, mücevher kutusu, minyatür koltuk takımı, minyatür masa-sandalye, minyatür gramofon gibi ürünler yaparak sipariş almaya devam ediyor. 15 yılı aşkın süredir telkariden her türlü süs eşyası yapmaya devam etmekte olan Yaşar Şen, günümüzde talebin çok azaldığını belirtmektedir. Bazı küçük parçalar hariç tamamıyla el işliği ile çalışılan ürünlerin yapımı günler alıyor.

Bu mesleğe gönül veren bir diğer telkari ustası Orhan Işık yaşadıkları sıkıntıları şu şekilde dile getiriyor: *"Örneğin bir ibrik yapımı yirmi gün sürüyor. Zaten*

hammaddesi gümüş olduğu için maliyeti yüksek üzerine de işçilik masraflarını da ekleyip, öyle bir fiyata satmalıyız ki emeğimizin karşılığını alalım. Ama işçilik ücretleri o kadar düşük ki masraflarımızı bile karşılayamıyoruz."

Telkari Ustası Yaşar Şen, bu mesleğin Beypazarı'nda öncü ismi olmakla birlikte, sipariş olduğu takdirde bu mesleği sürdürebilecek usta 3 veya 4 'ü geçemeyecek kadar azdır. Her türlü hediyelik ve süs eşyasını üretebileceğini belirten Yaşar Şen, bu mesleği sürdürebilmek için elinden gelen tüm çabayı göstermektedir.

Telkari ile üretilen süs eşyalarından tepsi, fincan zarfı, el aynası, şekerlik gibi ürünler daha çok evlerde süs eşyası olarak kullanılmak amacıyla tercih edilmekte; büyük ibrik, kalemlik, kartvizitlik, masa üstü isimlik, büyük şekerlik, tepsi ve fincan zarfı takımı gibi ürünler ise kurum yöneticilerine, bürokratlara hediye etmek amacıyla tercih edilmektedir.

Telkari Süs Eşyalarından Örnekler



Fotoğraf 1: Büyük ibrikler



Fotoğraf 2: Minyatür çaydanlıklar



Fotoğraf 3: El aynaları



Fotoğraf 4: Şekerlikler



Fotoğraf 5: Minyatür ibrikler



Fotoğraf 6: Mücevher kutuları



Fotoğraf 7: Çeşitli minyatür ürünler



Fotoğraf 8: Tepsiler ve fincan zarfları



Fotoğraf 9: Günlük kullanım eşyaları

SONUÇ

Maden sanatlarında tarihte verilen çok güzel örnekler Türklerin bu alanda başarı ve seviyelerini göstermektedir. Her zaman kendilerine güzel olanı oluşturmayı amaç edinmişlerdir. Özellikle maden sanatları içerisinde kuyumculuk alanında Osmanlı Döneminde bugün bile hayranlık uyandıran eserler ortaya çıkarmışlardır.

Geleneksel ve yöresel el sanatlarımızın ülkemizin tarihi, maddi kültürü ve dolayısıyla halkbilimi açısından ayrı bir önemi olduğu kuşkusuzdur. Eğer bu önem fonksiyonel olma, geleneği yaşatma ve tasarım gibi bazı özelliklerle de desteklenirse durum daha da değişir. Zanaat, gerek uğraşan kişi gerekse ülke açısından bir başka kimlik kazanır. Bu bakımdan telkari Beypazarı'nın sosyal, kültürel ve ekonomik hayatı için çok önemlidir. Bu araştırmanın amacı; modern yaşam içerisinde gelenek ve kültürünü yaşatmaya devam eden Beypazarı'nda geçmişi çok eskilere dayanan kuyumculuk mesleği içerisinde yer bulan telkari süs eşyalarını tanıtmak, var olan ustaları kayıt altına almak, bu mesleğin sürdürülmesinde az da olsa katkı sağlamaktır.

KAYNAKLAR

Arlı, M. 1989. Beypazarı'nda Telkari Üzerinde Bir Araştırma. A.Ü. Ziraat Fakültesi Yayınları: 1150, 63 s., Ankara.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2008) Cilt 2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul

Torun, Ethem (1994) Bilinen ve Bilinmeyen Yönleriyle Beypazarı, Bey Ofset Matbaacılık San. Ltd. Şti. Ankara

Yaşayan El Sanatlarımız Kitabı (http://hbogm.meb.gov.tr/www/yasayan-el-sanatlarimiz-kitabi/icerik/384)

http://www.unutulmussanatlar.com/2014/01/maden-sanat-tarihi_76.html (Erişim tarihi: 28.04.2017)

Kaynak Kişiler

Ahmet Ünlü (1968) Telkari Ustası, (28. 04. 2017), Beypazarı

Yaşar Şen (1971) Telkari Ustası, (29. 04. 2017), Beypazarı

Orhan Işık (1968) Telkari Ustası, (28. 04. 2017), Beypazarı

Ayhan Işık, Telkari Ustası, (28. 04. 2017), Beypazarı

Mustafa Çimen (1973) Telkari Ustası, (28. 04. 2017), Beypazarı

19. OTURUM (19. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Nesrin ÖNLÜ
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Emine KOCA

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

UYGUR HARFLİ OĞUZNAME'DE TARİHÎ UNSURLAR

(HISTORICAL COMPONENTS ON OGUZ-NAME IN UYGHUR ALPHABET)

Necati DEMİR*

ABSTRACT

Oguz-name is the real "Turkish Identity" book. It has been ripened with the contribution of various authors for thousands of years before these kinds of studies written by today's authors with the references from a thousand sources. The work is exactly a book on Turkish history, Turkish language, Turkish literature, Turkish culture, Turkish sociology, Turkish political history, Turkish legal history, etc.

The only Uyghur-written Oguz-name that can be reached the day is a Parisian copy. It is thought that it was written in Kursiv Uyghur script, it is the oldest private copy and it was indited in 13th century. It has been kept and it is registered in Paris Bibliotheque Nationele, Supplement Turc 1001. It has got missing parts in the beginning, in the middle and in the conclusion. The name of the work is not certain because of these missing parts in the beginning of it.

The Oguz-name that is written in Uyghur letters is one of the most important historical sources of the Turkish ancestry, even though the rumors exist. This is the story that tells the distant history of all Turks, their ancestors, their generations, society structure, especially state structure, language, law, traditions and living style from the day of creation of human beings based on narratives. Therefore, Oguz-name is the identity card of Turkish Oguzs.

In this study, we will try to share all the historical elements in the Oghuz-name by examining one by one and by consdering the Oghuz-names written under the influence of all Islam with the scientific world.

Key Words: Oguz-name, Turkish history, The Uyghur

GİRİŞ

Oğuzname; yazarı belli olmayan / bilinmeyen Uygur yazılı Oğuzname; Reşidüdin'in *Camiü't-Tevârih***,** Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Terakime ve Şecere-i Türk* adlı eserlerin ortak adıdır. Zira bu eserler, Oğuz Kağan'ın hayatını, faaliyetlerini, savaşlarını, fetihlerini, devlet oluşturmasını, Oğuzları teşkilatlandırmasını anlatmak için yazılmıştır.

Oğuzname'nin ilk defa kim tarafından anlatıldığı, kim tarafından kaleme alındığı tespit edilememiştir. Farklı farklı kişiler anlattığı ve kaleme aldığı için farklı Oğuznameler ortaya çıkmıştır. Türk Dünyasının muhtelif coğrafyalarında pek çok Oğuzname ve Oğuzname içerikli eserler yazılmıştır. Şimdiye kadar tam bir nüshası tespit edilememiştir.

Günümüze ulaşan Oğuznameler, metin olarak aslında üç kaynaktan gelişmiştir. Yani eser üç ayrı yazar tarafından farklı yüzyıllarda kaleme alınmıştır. Bunlar: *Oğuzname (*Uygur Harfli Paris Nüshası*)* Reşidüdin, *Camiü't-Tevârih***,** Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Terakime ve Şecere-i Türk* adlı eserlerdir. Öyle anlaşılmaktadır ki bu üç eserden önce yazılmış bir veya daha çok Oğuzname

*Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi-Ankara.

mevcuttur. Yazarlar halk arasında saklanan Oğuznameleri ve halkın anlattıkları Oğuzname rivayetlerini topladıklarını, yeni bir eser ortaya koyduklarını kendileri anlatmaktadır.

1. Oğuzname'nin Teşekkül Tarihi

Oğuzname'nn teşekkül tarihi ve yazılış tarihi belli değildir. Ancak Oğuz Kağan ve Oğuzname'den bahseden kaynaklardan hareketle eserin Orhun Yazıtları'ndan da önce kaleme alındığı ya da bilindiği anlaşılmaktadır.

Mısır'da 1250 yılında Kıpçak Türkleri tarafından kurulan Kölemenler veya Memlükler tarafından Devletü't-Türkiyye (Türk Devleti) döneminde Mısır'da yaşamış tarihçi ed-Devâdârî, *Dürerü't-Ticân ve Gurerü Tevarihi'z-Zaman* adlı eserinde, Oğuzname'den ilginç bir biçimde bahsetmektedir. Kitabın sahibi, Sâsânî Hükümdarı Enûşirvân'ın (531-579) meşhur veziri *Bozorgmihr bin el-Bahtikân'*dir (ö. 580). Dolayısıyla kitap 580'den önce kaleme alınmıştır. *Ulu Han Ata Bitiği*nin 826 da Türkçeden Farsçaya ve Farsçadan Arapçaya çevrilişi, eserin daha önceleri de mevcut olduğu anlamına gelmektedir. *Ulu Han Ata Bitiği* 580'den önce yazılmıştır. Eserde Oğuz, Oğuzhan ve Oğuzname adı geçmektedir[1]. Bu da Oğuzname'nin Orhun Yazıtları'ndan önce bilindiği, yazıya geçirildiğini ortaya koymaktadır.

Oğuzname, Türkler ve Türk soylu milletler tarafından yüzyıllarca hatta binlerce yıldır anlatıldığını söyleyebilmek mümkündür. 1246 senesinde Moğolistan'da bulunan rahip *Jan Plano Karpini*, galiba Oğuz Han'ın kuzeydeki "İt Barak"lara ait seferi hakkında Oğuzname'deki menkıbeyi duymuş ve Tatarlar'ın en kuzeyde bulunan it başlı ve sığır ayaklı bir kavim üzerine sefer ettiklerinden bahsetmiştir. Başkurtlar arasında "İtbaş sığır ayak kıssası" meşhurdur[2].

Fuad Köprülü'nün naklettiğine göre Moğollar Azerbaycan'ı işgal ettikleri zamanlarda *Abdülhak bin Süleymanü'l-Azerbaycanî*, Moğol kamlarının ağzından Oğuz Destanı'nın bazı menkıbelerini duyup yazıya geçirmiştir[3].

Fuat Köprülü "*Bütün Türk Edebiyatı terazinin bir gözüne Dede Korkut" diğer gözüne konsa Dede Korkut ağır basar*" sözünü Oğuzname için söylese belki daha isabetli olurdu. Zira Dede Korkut öyle anlaşılmaktadır ki Oğuzname'nin bir şerhi, bir başka yazılmış biçimidir. Fakat asıl suyun gözünde duran, Dede Korkut ve onlarca eserin kaynağının Oğuzname olduğu bir gerçektir.

2. Oğuzname'nin İçeriği

Oğuzname, insanoğlunun yaratıldığı günden itibaren bütün Türklerin uzak tarihini, atalarını, nesillerini, toplum yapısını, özellikle devlet yapısını, dilini, hukukunu, geleneklerini ve yaşayış tarzını daha çok rivayetlere dayanarak anlatan eserdir. Dolayısıyla Oğuzname, Oğuz Türklerinin kimlik belgesidir. Kendisi ile hesaplaşmasıdır.

Oğuz Türklerinin destanlarını bir araya toplayan kitaba Oğuzname diğer adı ile Oğuz Kağan Destanı denmektedir. Oğuzname diğer adı ile Oğuz Kağan Destanı; Türklerin atası ve soyağacını; bütün Oğuz Türklerinin atası Oğuz Kağan'ın doğmasını, çocukluk ve gençlik yıllarını, Kağan olmak için çevresi ile yaptığı mücadeleleri, kağan olmasını; Oğuz Kağan'ın Moğolistan, Çin, Hindistan,

---

1 Necati Demir, *Türklerin İlk Destanı: Ulu Han Ata Bitiği*, İstanbul 2017, s. 77-78, 97.
2 M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1986, s. 54.
3 Köprülü, age, s. 54.

Türkmenistan, Azerbaycan, Gürcistan, Kafkaslar, İran, Irak, Suriye, Anadolu, Avrupa'nın bir bölümünü fethetmesini, Oğuzların ve diğer Türk boylarının Oğuzlara bağlı olarak nasıl teşkilatlandıklarını, boylara bölündüklerini; Oğuz Türklerine ait bugün bile yürürlükte olan pek çok gelenek ve hayat tarzını; … anlatmaktadır.

Oğuzname'de *Oğuz*, *Moğol, Kanglı, Kıpçak, Karluk, Kalaç, Uygur*, … gibi Türk ve Türklere akraba boy /milletlerin isimlerinin kaynağını efsanevi olarak bizlere sunulmaktadır.

Oğuz Han'ın yaşadığı dönem, çok eski tarihler olduğu için hakkındaki bilgiler çok büyük oranda rivayetlere dayanmaktadır. Bununla birlikte eserde geçen özel isimlerin, özelikle millet ve boy isimlerinin, hâlâ yaşıyor olması, rivayetlere gerçeklik ve zenginlik katmaktadır. Mitolojik unsurlar ise bu önemli konuyu renklendirmektedir.

Oğuz Kağan/Han ve Oğuz Han'dan türediğine inanılan Oğuzlar, Türk tarihinde önemli yer tutmaktadır. Bu yüzden Türk Dünyasının muhtelif coğrafyalarında pek çok Oğuzname ve Oğuzname içerikli eserler yazılmıştır.

Hiç bir eser Türk dünyasını, Türk'e akraba olan toplumların dünyasını, Türkün dostunun ve düşmanının dünyasını Oğuzname kadar kucaklayamamıştır. Daha başka bir ifade ile Bütün Türk dünyası, Türk'e akraba olan toplumlar, Türkün dostu ve düşmanı kendilerini bu eserde bulabilirler. Hiçbir eser belki de dünya tarihi açısından bu kadar kucaklayıcı değildir.

Oğuzname'yi önemli kılan unsurlardan birisi de içerisinde bulunan Oğuz boyları damgalarıdır. Öyle anlaşılmaktadır ki Türkler, tarih boyunca damgalarını, kendilerini tanıtan "kimlik kartı" olarak kabul etmişlerdir. Bu damgalar, tarih boyunca boyları temsil etmiştir.

Damgalar; öncelikle, sahibi belli olsun diye otlak ve tarlalarındaki taşlara kazınır. Oturanı belli olsun diye çadırlarının veya evlerinin kapısına nakşedilir. Kime ait olduğu anlaşılsın diye hayvanların sağ veya sol bacağının üstü ile alınlarına vurulur. Hangi aileden olduğu anlaşılsın diye başa konulan şapkaya veya bereye işlenir. Kemençe, bağlama, kaval, tulum, davul, zurna gibi müzik aletlerinin üzerinde bulunduğu bilinmektedir. Ayrıca tarım yapılan araç ve gereçlere, ev eşyalarına, kap-kacaklara, süt ve yoğurt kaplarına, kilim ve halılara, at takımlarına, dokuma tezgâhlarına da damga vurulmaktadır. Hayır sahibini bildirmek için çeşme, cami, köprü gibi hayır için inşa edilen eserlere vurulur.

Türk insanı bu damgaların hayvanların sağlığını koruyacağına, işlerde kolaylık ve uğur getireceğine inanmaktadır. Damgaların nazarı, hastalıkları, eve gelecek zararları önlediğine de inanılmaktadır.

Türklerde damgaların önemi ve tarihi alt yapısı ile ilgili çok sayıda bilim adamı emek harcamıştır. Ancak bu konu hala tam anlamıyla çözülüp ortaya konulabilmiş değildir.

Damgalar; kağıdın bulunmasından önce kaya, deri, metal maddeler üzerlerine işlenmiştir. Kağıt kullanılmaya başladıktan sonra kağıt, deri, metal maddeler ve kayaların üzerine işlenmeye devam edilmiştir.

Kuzey grubu Türklerin damgalarının toplu olarak bulunduğu yer, Kazakistan'ın Almatı şehrine 60 km uzaklıkta bulunan Tamgalısay'dır. Burada kaya üzerine nakşedilmiş onlarca damga açıklanmayı beklemektedir.

Oğuz Türklerinin damgaları toplu olarak pek çok eserde bulunmaktadır. Bunlara: Kaşgarlı Mahmud, *Dîvânü Lügâti't-Türk*[4], Reşidüdin, *Camiü't-Tevârih,* Yazıcıoğlu Ali'nin *Tevârih-i Âl-i Selçuk* adlı eserleri örnek verebiliriz.

XIV. yüzyılda *Yazıcıoğlu Ali* tarafından Türkçe olarak kaleme alınan *Selçuk-name*, diğer adlarıyla *Tevârih-i Âl-i Selçuk* ve *Oğuzname* adlı eser, Selçuklu Devleti ile Oğuz Türklerinin en önemli kaynaklarından biri durumundadır. Selçukluların Türkmenistan, Azerbaycan, İran, Irak, Suriye, Ermenistan ve Türkiye'deki faaliyetlerini konu edinmektedir. *Selçuk-name*, diğer adlarıyla *Tevârih-i Âl-i Selçuk* ve *Oğuzname,* Oğuzların ortak kitabıdır. Yani Türkmenistan, Azerbaycan, İran, Irak, Suriye, Türkiye ve Balkan Türklüğünün hem kültür hem de Türk dili açısından ortak eseridir.

Yazıcıoğlu Ali'nin *Tevârih-i Âl-i Selçuk* adlı eseri; öncelikle İslâmiyet öncesi Türk kavimleri, Moğol kavimleri ve Türklerin bir kolu olan Oğuzların dip tarihini içermektedir. Ayrıca Selçuklu Dönemi, Beylikler Dönemi ve Osmanlı Dönemi tarihidir. Eseri beş bölüm hâlinde ele alabiliriz. Birinci bölümde Türk ve Moğol boylarının şeceresi ve tarihi ile Türklerin bir kolu olan Oğuzların dip tarihi ele alınmıştır. Oğuz boylarının adının kaynağı, damgaları, ongunları birinci bölümde verilmiştir. Eserde Oğuz damgalarının altın mürekkeple yazıldığını özellikle belirtmekte fayda vardır. Eserin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde (Revan nu. 1390-1391) iki ve Paris Bibliotheqe Nationale'de bir olmak üzere üç önemli nüshası bulunmaktadır.

Oğuz boylarının Anadolu'daki damgaları şaşırtıcı bir şekilde Yazıcıoğlu Ali'nin Tevârih-i Al-i Selçuk'ta verdiği damgalara benzemektedir. Yani Kaşgarlı Mahmud[5] ve Reşidüddin'in eserlerinde verdiği damgalara Anadolu'da pek rastlanmamıştır. Ancak Anadolu'da şimdiye kadar tespit ettiğimiz damgalar, Yazıcıoğlu Ali'nin Tevârih-i Âl-i Selçuk'ta gösterdiği damgalarla hemen hemen aynıdır.

Damgalar, çok çeşitli yerlerde, çok çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır. İlk dikkati çeken arazi veya otlağın sahiplenilmesidir.

II. Murad Dönemi'nden itibaren Osmanlı hanedanı, Türklüğe ve Türkçeye ciddî anlamda ağırlık vermeye başlamıştır. Din, tıp, ahlâk ile ilgili eserler, siyaset-nameler, sözlük ve ansiklopediler II. Murad Dönemi'nde Türkçeye çevrilmiştir. Türklüğün kaynaklarını Arap tarihi içinde değil, bizzat aslından, Türk tarihinin bir parçası olarak ele almaya başlamışlardır. Ayrıca II. Murad Dönemi'nde paraların ve dökülen topların üzerine Kayı boyunun damgaları vurulmaya başlanmıştır.

3. Oğuzname'de Mitolojik Unsurlar

Türkçe sözlükte Mit, "*Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos*". Mitoloji ise: "*Mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim, bir ulusa, bir dine ait mitlerin, efsanelerin bütünü*". olarak açıklanmıştır. Aslında mit: "Bir milletin, bir dinin veya insan topluluğunun var oluşunu, gelişmesini, kutsallığını olağanüstü ifadelerle anlatan sözlerdir. Yani saygınlığı ve kutsallığı artırmak için anlatılan fakat gerçekte

[4] Özkan Aydoğdu, "Divanü Lügati't-Türk'te Geçen Türk Boyları ve Boylara Ait Dil Özellikleri", *Zeitschrift Für die Welt der Turken / Journal of World of Turks*, Nisan 2009, S. 1, s. 55-82.

[5] Aydoğdu, agm, s. 55-82.

doğru olmayan ya da doğruluğu tartışmalı olan anlatıdır. Daha çok destan, efsane, masal, halk hikayelerinde karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Kağan Destanı'nda pek çok mitolojik unsur bulunmaktadır.

Oğuzname, Türklüğün, Türkçe konuşan bütün insanlığın en önemli destanlarındandır. Dolayısıyla eserde, baştan sona kadar mitolojik unsurlar hakimdir denilebilir. Oğuzname'de mitolojik unsurlar konusu başka bir çalışmada ele alınacaktır.

4. Oğuzname'de Tarihî Unsurlar

Oğuzname'detarihi unsurar üç şekilde karşımıza çıkmaktadır. Şahıs kadrosu ve tarih; boy-millet ilişkise ve tarih; coğrafya ve tarih.

4.1. Oğuzname'de Şahıs Kadrosu

Oğuz / Oğuz Kağan: Doğum tarihi, yaşadığı zaman ve ölüm tarihi beli değildir. Oğuz Kağan Destanı'nın en önemli kahramanıdır. Oğuz Türklerinin en büyük atası kabul edilmektedir. Babası Ay Kağan'dır. Bazı kaynaklarda Asya Hun Devleti'nin hakanı Mete Han ile aynı kişi olduğu anlatılmaktadır.

Destana göre gökten gelen ışıktan oluşan bir bayanla evlenip Gün Han, Ay Han, Yıldız Han isimli oğulları dünyaya gelir. Bu oğulları Bozok'tur. Aslında Moğolca *bos-* "yükselmek, kalkmak, geri dönen olmak"; *bosug* ise "yükseklik, üst" anlamına gelmektedir. Öyle görünmektedir ki bu kelime hakkında araştırmalar yapmaya ihtiyaç vardır.

Destana göre yeren gelen ışıktan Gök Han, Dağ Han, Deniz Han olmak üzere altı oğlu dünyaya gelir. Bunların da ortak adı Uçok'tur. Moğolcada *uçıg*, "tanıklık, tanık olma"; *uçila-* "parlamak, ışımak, ışıldamak, kıvılcım saçmak" anlamlarına gelmektedir.

Bazı tarihçilere göre Kuran'da adı geçen *Zülkarneyn* adlı kişi Oğuz Han'dır. Gerçekten de Oğuz Kağan Destanı, Kuranda El-Kehf suresi 83-98 ayetler arasında anlatılanlarla benzerlik göstermektedir. Eğer Oğuz Kağan Destanı'nı yazanlar ayetleri dikkate almadıysa bu benzerlik gerçekten de ciddiye alınası bir durumdur.

Ay: Ay Han. Oğuz Kağan'ın oğlu, Gün Han'ın kardeşidir. Oğuzların Yazır, Döğer, Yaparlı ve Dodurga boyları kendisinden gelişmiştir.

Altın Kağan: Sanki Oğuzname'de Kıpçak Türklerinin atasından bahsetmektedir. "*Yine o zamanlarda sağ yanda Altun Kağan adında bir kağan vardı. Bu Altun Kağan, Oğuz Kağan'a elçi gönderdi. Pek çok altın, gümüş takdim etti ve yakut taşlar alıp, pek çok cevahir yollayarak bunları Oğuz Kağana saygı ile sundu. Ona itaat etti, iyi hediyelerle dostluk temin etti ve onunla dost oldu*"[6].

Tarihçi Ebûbekir bin Abdullah bin Aybek ed-Devâdârî'nin Ulu Han Ata Bitiği adlı eserinde verdiği bilgilere göre Ulu Ay Ata'nın soyundan gelmekte olup kurulan ilk Türk devletinin ilk Türk hakanıdır. Kıpçak Türklerinin atalarındandır. *Ulu Han Ata Bitiği* kitabına göre Kıpçak Türkleri, Altın Han'dan gelişmiştir.

Tarihi kaynaklarda Altın Kağan ismine bir kez rastlamaktayız. Timur zamanında yaşayan, 1399'da hayatta olan ve adına Tayzi oğlan da denilen Moğol şehzadesi Altın Kağan[7]. Ancak bu şahsın konumuz olan Altın Kağan ile ilgisi yoktur.

---

6 *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 13.

7 Zeki Velidi Togan, *Umumî Türk Tarihine Giriş*, İstanbul 1981, s. 135, 138.

1969 yılında Almaata'nın 50 km yakınlarında bulunan Altın Elbiseli Adam'ı da burada zikretmekte fayda vardır. Belki de Kıpçak Türklerinin kağanı altın elbise giymekte, o yüzden Altın Kağan denmekte idi.

Ay Kagan: Uygur yazılı Oğuzname'de Oğuz Han'ın annesidir. Ancak bilindiği gibi eser, baştan eksiktir. Ay Kağan'ın bir bayan adı olması mümkün görünmemektedir. Bizce başta tahrip olmuş kısımdan kaynaklanan bir yanlışlık söz konusudur. Ay Kağan, Uygur yazısı ile yazılmış oğuzname'ye göre Oğuz Kağan'ın babasın adı olmalıdır.

Barmaklıg Cosun Bilig: Oğuz Kağan'ın askerlerinden. Adına başka kayaklarda rastlanmamıştır. Oğuzname'deki bilgilere göre arabayı o icat etmiştir: "*Oğuz Kağanın askeri arasında tecrübeli ve gayet becerikli bir adam vardı. Onun adı **Barmaklığ Çosun Bilig** idi. Bu becerikli usta, bir araba yaptı. Arabaya cansız ganimetleri yükledi. Arabanın ön tarafına canlı ganimetleri koydu"*[8].

Kagarluk "Karluk: Oğuzname'ye göre Oğuz Han'ın ordusunda komutandır. Yiğit ve korkusuzdur. Oğuz Kağan'ın kaybolan atını Buz Dağı'na bulup getirdiği için adı Oğuz Kağan tarafından Karluk verilmiştir. Türklerin Karluk boyu bu kişinin neslidir.

Haklarındaki ilk bilgi Köktürk yazılarında yer almaktadır. Karlukların yurtları, Kara İrtiş'in sağ tarafında Urungu Gölü ile Zaysan Gölü arasında idi. Üç boydan (Yağma, Çiğil ve Tuhsı/Tohsi) oluştukları için üç *Üç Karluk* adıyla da bilinmektedirler[9].

Karluklar, VI. yüzyılın başlarında Köktürk Devleti'ne bağlı olarak Tarbagatay ve Kara İrtiş'te yarı göçebe olarak yaşıyorlardı. Bu devletin 582'de ikiye bölünmesi üzerine Batı Köktürk Devleti'ne, 745'te Batı Göktürk Devleti yıkılınca Uygurlara bağlandılar. Türgeşlerin başbuğu 738'de ölünce taht kavgalarından yararlanıp eski Batı Göktürk Devleti'nin toprakları ve Maveraünnehir'e hâkim oldular. Bu yıllarda Türkistan'ı istila etmeye uğraşan İslam Ordusu ile karşılaştılar. 751'de yapılan Talas Savaşı'nda İslam orduları yanında yer alarak Çinlileri büyük bir bozguna uğrattılar. Bu savaştan sonra Araplarla daha yakın temasa geçtiler ve Müslüman oldular.

Karluklar, Talas Savaşı'ndan sonra Tarım bölgesinin batısına sahip oldular. 840'ta Kırgızların Uygur Devleti'ni yıkmasından sonra Karlukların yabgusu, kendisini bozkırların hükümdarı sayarak bağımsızlığını ilan etti ve Kara Kağan unvanını aldı. 992'de Karahanlı Devleti kurulunca özerk bir beylik olarak Karahanlılara bağlandılar ve bu devletin ana kitlesini oluşturdular. 1165'e kadar Karahanlılar ve diğer Türk boylarıyla mücadele içerisinde oldular. Karluk oymaklarından Yağmalar, Çiğiller, ve Tuhsı/Tohsilerin başlattığı ayaklanmayı 1165'te Karahanlı Hükümdarı II. Mesut zor kullanarak bastırabildi. 1211'de Karahanlılar yıkılınca Karlukların beyi II. Arslan Han bağımsızlığını ilân etti. Büyük Moğol istilası sırasında Cengiz Han'ın hizmetine girdiler. XIII. yüzyılın ortalarından itibaren Moğollarla kaynaşıp çeşitli bölgelere dağıldılar. Bu dağılma ile Moğolların dümen suyuna giren Karluklar, dillerini ve kültürlerini unuttular, tarih sahnesinde eriyip gittiler.

Kök: Oğuz kağan'ın oğludur. Üçok kolundandır. Oğullarının adı Bayındır, Peçenek, Çavındır ve Çepni'dir. Adı geçen boylar Kök Han'dan gelişmiştir.

---

[8] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 31.

[9] Sümer, *Oğuzlar*, İstanbul 1992, s. 18.

Kün: Oğuz kağan'ın oğludur. Bozok kolundandır. Oğullarının adı kayı, Bayat, Alkaevli ve Karaevli'dir. Adı geçen boylar Kün Han'dan gelişmiştir.

Mısır Kağan: Kişi adı. Türk yurdunun güneyinde yer alan bir ülkenin kağandır. Oğuz Kağan buraya sefer düzenlemiş, kağanları ***Mısır***'ı yenmeyi başarmıştır. Durum Oğuzname'de şöyle anlatılmaktadır. "*Altını, gümüşü ve cevahiri çoktur. Halkının yüzü kapkaradır. Bu yerin kağanı **Mısır** adında bir kağandı. Oğuz Kağan onun üzerine yürüdü. Çok yaman bir vuruşma oldu. Oğuz Kağan yendi, Masar Kağan kaçtı. Oğuz onu hükmü altına aldı, yurdunu ele geçirdi, gitti. Onun dostları çok sevindiler, düşmanları çok üzüldüler. Oğuz Kağan yendi. Sayısız eşya, at aldı ve yurduna, evine doğru yola koyuldu, gitti*"[10]. Burada halkının yüzünün kara olması ve Mısır adının aynı yerde kullanılması elbette akla Mısır ülkesini getirmektedir.

Saklap " Slavar": Oğuzname'ye göre Urum Kağan'ın kardeşi Uruz Bey'in oğludur Bu isim ona Oğuz Kağan tarafından verilmiştir.

Tağ: Oğuz kağan'ın oğludur. Üçok kolundandır. Oğullarının adı Salur, Eymür, Alayundlu ve Üreğir'dir. Adı geçen boylar Kök Han'dan gelişmiştir.

Tengiz: Oğuz kağan'ın oğludur. Üçok kolundandır. Oğullarının adı İğdir, Büğdüz, Yıva ve Kınık'tır. Adı geçen boylar Kök Han'dan gelişmiştir.

Tömürdü Kagul: Oğuzname'ye göre Oğuz Kağan'ın askerlerinden olup Türklerin Kalaç boyunun en büyük atasıdır. Eserde hakkında geçen bilgi şöyledir: "*Yolda büyük bir ev gördü. Bu evin duvarı altından, pencereleri gümüşten ve çatısı demirdendi. Kapalı idi ve anahtarı yoktu. Asker arasında pek becerikli bir adam vardı. Adı Tömürdü Kağul idi. Ona buyurdu: Sen burada kal ve çatıyı aç: Açtıktan sonra orduya gel. Bunun üzerine ona Kalaç (Kal! aç!) adını koydu ve ilerledi*"[11].

Ulug Ordu Beg: Oğuzname'ye göre Oğuz Kağan'ın askerlerinden olup Türklerin Kıpçak boyunun en büyük atasıdır. Eserde hakkında geçen bilgi şöyledir: "*Asker arasında iyi bir bey vardı. Onun adı Uluğ Ordu Bey idi. O akıllı ve .... bir erdi; gördü ki, bu yerde pek çok dal ve pek çok ağaç.... O ağaçları ....kesti ve bu ağaçlara yattı, geçti. Oğuz Kağan sevindi, güldü ve: Sen burada bey ol; senin adın **Kıpçak Bey** olsun dedi*"[12]. Kıpçak adı Köktürk yazıtlarında geçmemektedir. Ancak tarih bu adı 8. yüzyıldan beri bilmektedir.

Ulu Türük: Oğuzname'ye göre Oğuz Kağan'ın en büyük veziri ve Oğuzların boy ve devlet teşkilatlarını düzenleyen kişidir. Gerçekten yaşayıp yaşamadığı bilinmemektedir. Eserde hakkında geçen bilgi şöyledir: "*… Oğuz Kağanın yanında ak sakallı, kır saçlı, uzun, tecrübeli bir ihtiyar vardı. O, anlayışlı ve asil bir adamdı. Oğuz Kağanın nazırı idi. Adı, Uluğ Türük idi. … Uykudan uyanınca düşte gördüğünü Oğuz Kağana anlattı ve dedi ki: 'Ey kağanım, senin ömrün hoş olsun, ey kağanım, senin hayatın hoş olsun. Gök Tanrı düşümde verdiğini hakikate çıkarsın. Tanrı bütün dünyayı senin uruğuna bağışlasın!"*

Urum Kagan: Eserden anlaşıldığına göre Roma İmparatoru olmalıdır. Eserde şöyle geçmektedir: "*Sol yanında Urum adında bir kağan vardı. Bu kağanın askeri ve şehirleri pek çoktu. Bu Urum Kağan, Oğuz Kağanın emirlerini dinlemezdi*." Oğuz Kağan, üzerine sefer yapış ve onu yenmiştir.

---

[10] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 34.
[11] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 29.
[12] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 23.

Uruz Beg: Oğuzname'ye göre Urum Kağan'ın bir kardeşidir. Gerçekte yaşayıp yaşamadığı bilinmemektedir. Eserde konusu şöyle geçmektedir: "*Urum Kağan'ın bir kardeşi vardı. Adı Uruz Bey idi. Bu Uruz Bey oğlunu dağ başında, derin ırmak arasında iyi tahkim edilmiş bir şehre yolladı …*".

Yultuz: Oğuz kağan'ın oğludur. Bozok kolundandır. Oğullarının adı Avşar, Kızık, Beğdili ve Karkın'dır. Adı geçen boylar Kün Han'dan gelişmiştir

4.2.Oğuzname'de Boy ve Millet Adları

Boz ok: Oğuz Kağan'ın gökten gelen ışığın içinde yer alan bayanla evlenmesi ile gelişen Oğuz koludur. Gün Han, Ay Han, Yıldız Han adlı oğullarının dahil olduğu koldur. Eserde yerleri şöyle belirlenmiştir: "*Ondan sonra Oğuz Kağan büyük kurultay topladı. … . Sağ yanda Boz oklar oturdu; sol yanda Üç oklar oturdu. Kırk gün, kırk gece yediler, içtiler ve sevindiler*"[13].

Kalaç: "Halaç" Oğuzname'ye göre *Tömürdü Kağul*, Oğuz Kağan'ın askerlerindendir. Esere göre Oğuz Kağan *Tömürdü Kağul*'a Kalaç ismi vermiştir. Esere göre *Tömürdü Kağul*, Türklerin Kalaç boyunun en büyük atasıdır. Günümüzde İran'da yaşayan Türk boyudur. Dilleri Köktürkçeye benzemektedir.

Kangaluk "Kanglı": Oğuzname'ye göre Barmaklığ Çosun Bilig, bir savaştan sonra arabayı icat eder. Araba yürürken "kanga kanga " diye ses çıkardığı için Barmaklığ Çosun Bilig'e Kangalug adını verir. Bu ad *Kanglı* olarak değişir ve bu adla tarihte yer alan Türk boyu bu kişinin nesli olarak yerini alır. IX. Yüzyılın ikinci yarısında Uygur elçisi olardan kara Kanglı olarak bahsetmektedir. XII. Yüzyılın ikinci yarısında Aşağı Sir Derya ile Aral bozkırında etnik bölgesel birliği oluşturmuşlardır[14].

Kıpçak: Bir Türk boyunun adıdır. Oğuzname'ye *Ulug Ordu Beg***,** Oğuz Kağan'ın askerlerinden biridir. Eserde hakkında geçen bilgi şöyledir: "*Asker arasında iyi bir bey vardı. Onun adı Uluğ Ordu Bey idi. O akıllı ve .... bir erdi; gördü ki, bu yerde pek çok dal ve pek çok ağaç.... O ağaçları ....kesti ve bu ağaçlara yattı, geçti. Oğuz Kağan sevindi, güldü ve: Sen burada bey ol; senin adın* ***Kıpçak Bey*** *olsun dedi*"[15]. Böylece Ulug Ordu Beg'in adı Kıpçak olmuş, Kıpçak Türkleri ondan türemiştir. Tarihte Kimeklerin bir boyu olduğu bilinmektedir. Adı, 11. yüzyıldan itibaren tarihi kaynaklarda geçmeye başlar[16].

Uç Ok: Oğuz Kağan'ın yerden gelen ışığın içinde yer alan bayanla evlenmesi ile gelişen Oğuz koludur. Gök Han, Dağ Han, Deniz Han adlı oğullarının dahil olduğu koldur. Eserde yerleri şöyle belirlenmiştir: "*Ondan sonra Oğuz Kağan büyük kurultay topladı. … . Sağ yanda Boz oklar oturdu; sol yanda Üç oklar oturdu. Kırk gün, kırk gece yediler, içtiler ve sevindiler*"[17].

Uygur: Oğuzname'ye göre Oğuz Kağan'ın mensup olduğu Türk boyudur. Eserde bu durum şöyle anlatılmaktadır: "*Oğuz Kağan dört yana emirler yolladı;*

---

[13] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 41.

[14] B. Kumekov, "Kıpçak Hanlığı", (Çev. Aydos Şalbayev), *Türkler*, C. II, Ankara 2002, s. 784

[15] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 24.

[16] Akdes Nimet Kurat, IV-XVIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri, Ankara 2002, s. 69-71.

[17] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 41.

tebliğler yazdı ve elçilere verip gönderdi. Bu tebliğlerde şöyle yazılmıştı: Ben Uygurların kağanıyım ve yeryüzünün dört köşesinin kağanı olsam gerektir"[18].

4.3. Oğuzname'de Mekan ve Coğrafya

Barkan: Türk yurdunun ve Şam'ın güneyinde yer alan bir ülkedir. Oğuz Kağan buraya sefer düzenlemiş, kağanları Mısır'ı yenmeyi başarmıştır. "*… cenupta Barkan denilen bir yer vardı, çok zengin bir yurttur ve çok sıcak bir yerdir. Burada çok av ve çok kuş vardır. Altını, gümüşü ve mücevheri çoktur. Halkının yüzü kapkaradır. Bu yerin kağanı **Mısır** adında bir kağandı. Oğuz Kağan onun üzerine yürüdü. Çok yaman bir vuruşma oldu. Oğuz Kağan yendi, Masar Kağan kaçtı*."[19]. Halkının yüzünün kara olması, çok sıcak olması gibi belirleyici özelliklerden Arkan'ın Afrika olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca İsrail'in kuzeyinde Batı Şeria'da, Tel Aviv'in yaklaşık 25 km doğusunda Shomron Bölge Konseyi idari yerel yönetimi bölgesinin adı *Barkan*'dır.

Çürçet: Oğuzname'de Oğuz Kağan'ın sefer düzenlediği yer olarak geçmektedir: "*Oğuz Kağan da durdu ve çadırını kurdurdu. Bu tarlasız ve çorak bir yerdi. Buraya **Çürçet** diyorlardı. Büyük bir yurt idi; atları çok, öküzleri ve buzağıları çok, altın ve gümüşleri çok, cevahirleri çoktu. Burada **Çürçet Kağan** ve onun halkı Oğuz Kağan'a karşı geldiler. Vuruşma ve çarpışma başladı. Oklarla, kılıçlarla vuruştular. Oğuz Kağan yendi, Çürçet Kağanı mağlup etti, öldürdü; başını kesti ve Çürçet halkını kendisine tabî kıldı*"[20]. Şecere-i Terakime'de Çin ve Maiçin'in adı olarak anılmaktadır: "*Tatar halkı o vakitlerde Çürçet'e yakın oturmakta idi. Çürçet denilen yurt büyük ve geniş bir yurttur. Çok sayıda şehri ve köyü bulunmaktadır. Onların nüfusları da gayet fazladır. Orası, Hıtay'ın Temür Kazık tarafındadır. Hindistanlılar ve Tacikistanlılar oraya Çin ve Maçin derler*"[21].

İtil: İdil / Volga nehri. Avrupa'nın en uzun nehridir. Uzunluğu yaklaşık 3500 km'dir. Moskova ile St. Petersburg arasındaki Valday tepelerinden doğar.3500 km aktıktan sonra deniz seviyesinden 28 metre aşağıda olan Hazar Denizi'ne dökülür.

Mısır: Oğuz Kağan'ın sefer düzenlediği ülkelerden birisidir. Muhtemelen günümüz Mısır coğrafyası ve yakın çevresidir.

Muz Tag / Muz Tay: "Buz dağı: Oğuzname'de bahsedilen bir mekandır. Gerçek olup olmadığı bilinmemektedir.

Sindu: Hindistan. Hindistan, Sanskritçede *Sindhu* olarak geçmektedir.

Şagam: Oğuz Kağan'ın sefer düzenlediği ülkelerdendir. Eserdeki bilgilerden hareketle Şam olduğu anlaşılmaktadır. Şam ise Suriye ve Lübnan'ı içine alan coğrafi bölgedir.

Tangut "Tangut": Oğuz Kağan'ın sefer düzenlediği bir ülke. Tangut adı, Bilge Kağan yazıtında geçmektedir: "On yedi yaşında Tangutlara sefer ettim. Tangut halkını hezimete uğrattım. Çocuklarını, kadınlarını ve bütü varlıklarını o aman aldım"[22]. *Katun sını*, Divânu Lügati't-Türk'te "Katun sını" tanıtılırken "Çin ile Tenğüt ülkesi arasında bir şehir adı"[23] bçiminde bilgi verilmiştir. Tenğüt ise "Çin'e

---

[18] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 12.
[19] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 33.
[20] *Oğuzname*, Paris nüshası, s. 29-30.
[21] Necati Demir, *Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul 2016, s. 74.
[22] Talât Tekin, *Orhon Yazıtları,* Ankara 1988, s. 45.
[23] Besim Atalay, *Divanü Lügat-it–Türk Tercümesi*, Cilt III, Ankara, s.138.

yakın oturan Türklerden bir bölük" ve "bunların yurdu." olarak tanımlanmıştır[24]. Bu bilgiler doğrultusunda, Katun sını şehrinin tahminen günümüz Moğolistan sınırları içinde varsayılır.

SONUÇ

Oğuz Kağan Destanı diğer adıyla Oğuzname, gerçek "Türk Tarihi" kitabıdır. Günümüz yazarlarının bin bir kaynağa başvurarak yazdığı bu tür çalışmalardan önce Oğuzname, binlerce yıldan beri toparlana toparlana ve süzüle süzüle gelmiş; çeşitli yazarların katkısı ile olgunlaşmıştır. Eser tam anlamıyla bir Türk tarihi, Türk dili, Türk edebiyatı, Türk kültürü, Türk sosyolojisi, Türk siyasî tarihi, Türk hukuk tarihi, … kitabıdır.

Oğuz Kağan Destanı bir başka söyleyişle Oğuzname, Türklerin kökeni açısından en önemli kaynaklardan biri olma özelliğini taşımaktadır. Eser, Türk–Moğol tarih birliğinden itibaren Türk tarihini gözler önüne sermekte ve Oğuz–Kıpçak, Oğuz–Karluk, Oğuz–diğer Türk kavimleri ilişkisi anlatılmaktadır.

Oğuz Kağan Destanı, güneşin doğduğu yerden güneşin battığı yere kadar bütün dünyanın Oğuz Kağan tarafından fethinin kitabıdır. Oğuz Kağan ata yurdu olan Issık Göl çevresinden ordusu ile birlikte hareket ederek bütün dünya üzerine seferler düzenler. Bütün Asya'yı, Avrupa'yı ve Afrika'nın kuzeyini Oğuz ülkesi haline getirir. Bu arada Anadolu'ya da sefer düzenler. Diyarbakır'dan Anadolu topraklarına girer. Daha sonra Batak Şehir adıyla da bilinen ve üç yüz altı kapısı bulunan Antakya'ya gelir. Oğuz Han bu şehri alır. Burada bir altın taht yapar, yani bu şehri geçici başkent ilan eder. Yanında olan doksan bin askerin hepsini, kadın ve çocuklarıyla birlikte götürüp bu şehre yerleştirir. Anadolu'nun tamamını buradan hareket ederek fetheder.

Bazı araştırmacılar Oğuz Kağan'ın Mete Han ile aynı kişi olduğu ileri sürülmüştür. Tarihi olaylara ve diğer bilgilere bakıldığında bu mümkün görünmemektedir.

Kıpçak, adına XI. yüzyıla kadar metinlerde rastlanmamıştır. Oğuz Kağan Destanı, belirtildiği gibi 580'den önce yazılmış ise Kıpçak Türklerinden bahseden ilk eser, Oğuz Kağan Destanı'dır.

Oğuz Kağan Destanı'nda Altın Kağan ismiyle bir kahraman adı geçmektedir. O Oğuz Kağan'a elçiler ve hediyeler göndererek bağlılığını bildirir. Adı geçen Altın Kağan, Kazakistan'da bulunan Altın Elbiseli Adam heykeli ile ilgisi üzerinde durulmalıdır.

Pazırık halısı, Oğuz Kağan Destanı'ndaki sayı sistemine göre dokunmuştur Pazırık halısının M.Ö. 5 yüzyılda dokunduğu dikkate alınırsa Oğuz Kağan milattan çok önce yaşamış olmalıdır.

[24] Besim Atalay, *Divanü Lügat-it–Türk Tercümesi*, Cilt II, Ankara , s. 28, 29, 307; aynı yazar, *Divanü Lügat-it–Türk Tercümesi*, Cilt III, Ankara, s.138, 138, 325, 327, 362.

NAHÇIVAN ÖZERK CUMHURİYETİ'NDE ORTAÇAĞLARA AİT MİMARİ YAPILAR

(MEDIEVAL ARCHITECTURAL MONUMENTS IN THE NAKHCHIVAN AUTONOMOUS REPUBLIC)

Abbas SEYIDOV*

ABSTRACT

The integral part of Azerbaijan, the Nakhchivan Autonomous Republic is rich of archaeological, architectural and cultural monuments. The medieval monuments of Nakhchivan region like the Momine Khatun mausoleum (XII century), the Yusuf Kuseyir oghlu mausoleum (XII century), the Gulistan mausoleum (XII-XIII centuries) and the Garabaghlar mausoleum (XIV century) are preserved today. In this text, we will talk about the stone bridges of the Middle Ages.

The Great Silk Way was through Nahchivan. Dozens of bridges were constructed here in the Middle Ages. The one-arched Dedeli bridge of XIII century constructed over Arpachay river, Sherur district is the most antique amongst them. Its length is 30 m., width – 4 m., height from the surface of river – 12 m.

As about the quantity of arches, the five-arched Aza bridge over Gilanchay river, Ordubad district is the largest one. It is of 3.5 m. width, 46 m. length. This monument was constructed under Shah Abbas I (1587-1629) of Safâvis of Azerbaijan. The Bilav bridge over Gilanchay river was five-arched as well. The ruins of this XVIII century bridge let us calculate its width as 3.3 m. and length as 55 m.

The story goes that the two-arched Bist I bridge in Ordubad district was upraised during the reign of Shah Abbas I. The one-arched Bist II bridge is of 23 m. length, 10 m. height and up to 4 m. width. It is dated to XVII-XVIII centuries.

The tied-arch Alehi bridge of XVIII-XIX centuries is two-arched. It is of 30 m. length, 3 m. width and 6.5 m. height. Some ruins of Mezre bridge of XVII-XVIII centuries remains.The length of the Üstüpü bridge over the Duylun river is 10 m. It belongs to the late XVIII – early XIX centuries.

The two bridges of XVI century in Yukhary Eylis village are named as Shah Abbas bridges. The Gazanchy bridge over Elinjechay river, Julfa district is dated to XVI-XVII centuries. The local people name it as "the humpbacked bridge". Its is of 3.55 m. width, 10.85 m. length and 8.8 m. height. The Leketagh bridge's width is 2.7 m., and height over the river is 6.5 m. It is dated to XVI-XVII centuries due to its construction technique.

Only some ruins of two abutments of Shah Abbas bridge over the Araz river remains. One of the abutments is on a rock at the middle of the river, another one – on the left bank.

* Prof. Dr., Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi (UNEC), Bakü, Azerbaycan.

GİRİŞ

Azerbaycan'ın ayrılmaz bir parçası olan Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti tarihin çeşitli dönemlerine ait tarihi, arkeolojik, mimari ve kültürel yapılarla zengindir. Nahçıvan'ın gür sulu nehirleri, tarım için yararlı toprakları, hayvancılığın gelişmesini sağlayan yeşil otlaklar ilkel insanların en eski zamanlardan burada yerleşimine ortam yaratmıştır. Orta Asya'da Amu-Derya (Ceyhun) ve Sır-Derya (Seyhun), Ön Asya'da Dicle ve Fırat, Azerbaycan'da Kür ve Aras nehirleri eski insanları hayata bağlamış, bu topraklarda yüzlerce yerleşim yeri kurulmuştur. Nahçıvan topraklarında 40 yıldır yaptığımız araştırmalar sırasında elde edilmiş maddi kültür örnekleri bir daha kanıtlıyor ki, Nahçıvan aynı zamanda Ön Asya'nın ve Doğu Anadolu'nun bir parçasıdır.

Nahçıvan toprakları Büyük İpek Yolu üzerinde yerleştiğinden, tarih boyunca bu topraklar Güney Kafkasya ile Ortadoğu, Orta Asya ile Küçük Asya arasında bir "köprü" rolünü oynamıştır. Nahçıvan toprakları, aynı zamanda ortaçağın Rönesans döneminde bilimin, kültürün, ticaretin merkezlerinden biri olmuştur. Eğer zamanında bu yerlerden yük dolu kafileler geçmişse, o kafilelerdeki insanların rahatlığı için çok sayıda kervansaraylara, camilere, dini konutlar, medreselere, köprülere, hamamlara ve diğer yapılara ihtiyaç olmuştur. İç ve dış pazarı sağlama almak, ilişkileri düzenlemek için önemli yollar döşenmiştir. Ortaçağa ait böyle mimari yapıların bir kısmı bugün de Nahçıvan topraklarında kalmaktadır (The Encyclopaedia of Nakhchivan Monuments, 2008: 31, 263, 290).

Nahçıvan bölgesinde orta çağlara ait Mümine-Hatun Türbesi (XII yüzyıl), Yusuf Küseyir oğlunun türbesi (XII yüzyıl), Gülistan türbesi (XII-XIII yüzyıllar), Qarabağlar türbesi (XIV yüzyıl) bugün de korunmuştur. Bu yazımızda daha çok orta çağlara ait taş köprülerden bahsedeceğiz.

Özerk Cumhuriyet arazisinde bugün de kendisi ve ya kalıntıları korunmuş taş köprülerin sayısı onlarladır. Bu köprüler yontulmuş veya yontulmamış taşlardan, yerin rölyefine uygun olarak, tek ve çok kemerli inşa edilmiştir. Köprüler kurulan zaman nehrlerin akış yönü yüksekte inşa edilmiştir.

Bu köprülerden en eskisi Şerur ilçesinde, Arpaçay üzerinde salınan ve ihtimalen 13. yüzyılda inşa edilmesi öngörülen bir kemerli Dedeli köprüsüdür. Köprünün toplam uzunluğu 30 metre, genişliği 4 metre, merkezde suyun yüzeyinden yüksekliği ise 12 metredir. Köprünün temeli bir tarafta küçük kaya üzerinde, öbür tarafta ise 2 metre derinlikte konmuştur. Onun inşası sırasında yakındaki taş madeninden getirilmiş gri renkli yontulmuş taşlardan yararlanılmıştır. İnşaatta ortaçağ mimari üslubu açıkça görülmektedir.

Kemerlerinin sayısına göre ise en büyük köprü Ordubad ilçesinde, Gilançay üzerinde yapılmış beş kemerli Aza köprüsüdür. Yontulmuş taşlardan inşa edilen bu köprü Darkendle Aza köyü arasındadır. Onun genişliği 3,5 metre, uzunluğu ise 46 metredir. Bu mimarlık anıtının Sefevi hükümdarı I. Şah Abbas'ın zamanında (1587-1629 yılları) inşa edildiği tahmin edilmektedir. Köprünün kemerleri arasındaki mesafeler çeşitli boyutlardadır. Merkezi bölümde bulunan kemerlerin dördüne ilaveten dalgakesen yapılmıştır. Bunlar kemerlere güzellik vermekle beraber, sel sularının yıkıcı darbesinin önlenmesinde önemli rol oynar.

Gilançay üzerinde bulunan Bilev köprüsü 18. yüzyıla aittir. Köprünün genişliği 3,3 metre, uzunluğu ise 55 metreye yakın olup. Birbirinden 6-8 metre mesafede bulunan inşaat kalıntılarından görünmekte ki, köprü beş kemerli yapılmıştır. Şu anda onun bir aşırımı ve 15 metreye kadar bölümü korunmuştur.

İnşaat sırasında kireç çözeltisi ile sabitlenmiş çay taşları ve kaya parçaları kullanılmıştır. Görünen bölümler yontulmuş taşlarla kaplı.

I Bist köprüsü Ordubad ilçesinde, aynı adlı köyün batı tarafında, Alehi Nehri üzerinde bulunmaktadır. İki kemerli bu tarihi-mimari abidenin I. Şah Abbas'ın döneminde (1587-1629 yılları) inşa edildiği söylenilmektedir. Dağ taşı ve tuğla inşaat malzemesi gibi kullanılarak inşa edilen köprünün bir kemeri büyük, diğeri ise küçüktür. Köprünün genişliği 3,8 metre, yüksekliği 10 metre, uzunluğu ise yaklaşık 21 metredir. Ahalinin deyimince, daha önce köprünün iri sal taşlardan örülmüş kenarları olmuştur.

II Bist köprüsü ise köyün güneydoğusunda, Nesirvaz Nehri üzerinde inşa edilmişdir. Bir kemerlidir. Yapı malzemesi gibi dağ taşı ve tuğla kullanılmıştır. Onun uzunluğu 23 metre, yüksekliği 10 metre, genişliği ise 4 metreye yakındır. Köprünün güneyinde bir taşın üzerinde “1869. yıl” yazısı vardır. Bu, belki de köprünün tamir olunduğu yıldır, çünkü yapı tekniğine göre köprünün 17.-18. yüzyıllarda inşa edildiği tahmin ediliyor.

Alehi köprüsü Ordubad ilçesinde, aynı adlı köyün batı tarafında, toprakları genelde dağlık bölgesinden oluşan küçük dağ nehirlerinin kesiştiği yerde inşa edilmiştir. Köprü iki kemerli ve kesişen kemerlidir. Kemerlerinin biri büyük, diğeri küçük. Yerin rölyefi dikkate alınarak, köprünün batı koltuğu kaya üzerinde yapılmıştır. Onun uzunluğu 30 metre, genişliği 3 metre, yüksekliği ise 6,5 metredir. 18.-19. yüzyıllar arasında yapılmıştır.

Düylün Nehri üzerinde bulunan, 18. yüzyılın sonu – 19. yüzyılın başlarında inşa edilen Üstüpü köprüsünün uzunluğu 10 metredir. Köprünün yapımında dağ taşı kullanılmıştır. Duvarların bir bölümü yontulmamış taşlardan yapılmıştır. 1996 yılında köprüde yapılan onarım ve yenileme çalışmaları sonucunda Mezre ve Üstüpü köyleri otoyolla birleşmiştir.

Yukarı Eylis köyü bölgesinde bulunan iki köprü halk arasında "Şah Abbas köprüsü" olarak anılmaktadır. Üçüncü köprünün ise sadece bir kemerinin kalıntıları mevcuttur. Dördüncü köprü de günümüze kadar korunmuştur. Köprülerden üçü köyün içerisinden geçen Eylis Nehri üzerinde, biri ise nehrin küçük kolu üzerinde kurulmuştur. İkinci köprü beyaz renkli dağ taşından, üçüncü ve dördüncü köprüler kenarlarda yontulmuş taşlar kullanılarak yapılmıştır. Üçüncü köprünün uzunluğu ve yüksekliği 9 metre, genişliği 3,2 metredir. Onların inşası çeşitli asırları kapsar. Birinci ve ikinci köprülerin 16.-18. yüzyıllarda, üçüncü ve dördüncü köprülerin ise 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başlarında inşa edildiği tahmin ediliyor (Bakhshaliev V.B., Seyidov A.Q., and... :2014, 282-295).

Kazancı köprüsü Culfa ilçesinde, Elinceçay nehri üzerinde, Doğu mimari tarzında inşa edilmiştir. Bir kemerlidir. İnşaat tarihi 16.-18. yüzyıla aittir. Halk arasında "Kambur köprü" de denir. Köprü eski kervan yollarının üzerinde yaptırılmıştır. Genişliği 3,55 metre, uzunluğu 10,85 metre, yüksekliği ise 8,8 metredir. Köprü az yontulmuş çapma taşlardan örülmüştür.

Leketağ köprüsü Culfa ilçesinin Erefse köyünden kuzey-doğuda yapılmıştır. Onun yüksekliği taş temele kadar 5 metre, çaya kadar 6,5 metre olmakla, genişliği 2,7 metredir. Yapı tekniği köprünün 16.-18. yüzyıllarda inşa edildiğini gösteriyor. Köprü çeşitli hacimli nehir ve dağ taşlarından inşa edilmiştir.

Özerk Cumhuriyet arazisinde çok az kısmı günümüze kadar korunmuş köprüler de var. Bunlar Culfa ilçesinde Aras nehri üzerinde yapılmış Ziya-ül Mülk ve Şah Abbas köprüleri ve Mezre köprüsünün kalıntılarıdır. Ziya-ül Mülk köprüsünün

beş dayanağı dağılmış durumdadır. Bu köprünün inşa tarihi 13.-14. yüzyılları kapsar. Şah Abbas köprüsünün sadece iki dayanak sütununun bir kısmı kalıyor (Salamzadə Ə.B., Məmmədzadə K.M., 1985 : 230). Sütunlardan biri nehrin ortasındaki kayanın üzerinde, diğeri ise sol sahilde bulunmaktadır. Bu köprü 16.-17. Yüzyıllara aittir. Mezre köprüsünün kalıntılarından, onun 17.-18. yüzyıllarda inşa edildiği tahmin ediliyor (Naxçıvan tarixi : 2013, 278,328-329).

SONUÇ

Son olarak belirtelim ki, Büyük İpek Yolu, kervan yolları üzerinde kurulan bu köprüler zamanında Hindistan-Çin ile Karadeniz kıyıları ve Avrupa ülkelerini birleştirmiştir. Ortaçağ'da yapılmış bu tarihi-mimari anıtların büyük önemi vardır. Geçmişte olduğu gibi, günümüzde de onların birçoğu kullanılmaktadır.

KAYNAKLAR

1. Bakhshaliev V.B., Seyidov A.G., Gedirzadeh G.G., İbrahimli B.M. “The Ancient Ordubad”. Nakhchivan, 2014, 312 s.
2. “Naxçıvan tarixi”. Üç cildde. Birinci cild, Naxçıvan, 2013, 452 s.
3. Salamzadə Ə.B., Məmmədzadə K.M., Azərbaycan memarlığının Naxçıvan məktəbi abidələri., Bakı, 1985, 268 s.
4. “The Encyclopaedia of Nakhchivan Monuments”. Nakhchivan, 2008, 521 s.

GELENEKSEL SÜSLEME MOTİFLERİNDEN "RUMİ" MOTİFİNİN İNCELENMESİ VE YAZMA ESER CİLTLERİNDE BULUNAN "RUMİ ŞEMSELER"

(INVESTIGATION OF "RUMI" MOTIF FROM TRADITIONAL DECORATIVE MOTIFS AND RUMI ŞEMSE SAMPLES IN MANUSCRIPT BINDINGS)

Ebru ALPARSLAN*

ABSTRACT

"Rumi" is a motif that has been used for centuries and has a very important place in Turkish Decorative Arts. "Rumi Motif" is a kind of motifs of animal origin, usually created by stylizing a section of the wings, legs and bodies of mythological creatures and various animals. "Rumi Motif" has been used as an important ornamental item in Turkish Decorative Arts with its unique style and aesthetic value, especially in the "şemse", "köşebent" and "bordür" parts of the handwritings.

This study was carried out; T.R. Prime Ministry Directorate General of Foundations "Foundation Records Archives" located in Ankara; T.R. Ministry of Culture and Tourism "Vahit Paşa Manuscript Library" and "Tavşanlı Zeytinoğlu District Public Library" located in Kütahya province and T. R. The Ministry of Culture and Tourism "Raşit Efendi Manuscript Library" located in Kayseri. Within the scope of the research, it was studied in the bindings of handwritings as a national heritage with a history dating back to centuries which were found in the mentioned institutions and which are a very important value in terms of Turkish Binding Art. The manuscript bindings were examined in terms of şemse application techniques and motif properties used in şemse section and şemse samples were determined made with Rumi motifs. In the scope of the study, a total of 8 binding samples were examined in terms of şemse application techniques and motif composition characteristics and works were tried to be introduced with photographs. In addition, the information such as scope, content, period and identification tags of works were arranged and explained according to the data in the archive inventories.

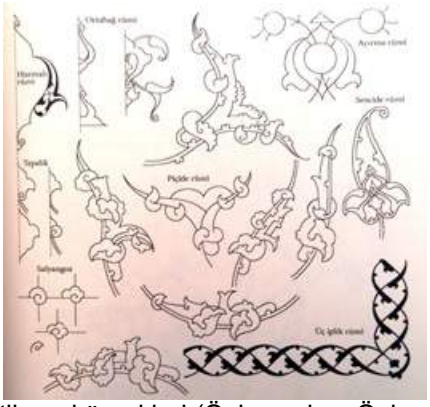
Keywords: Turkish Decorating Art, "Rumi", "Şemse", Manuscript, Leather Binding.

GİRİŞ

"Rumi", Türk Süsleme Sanatlarında oldukça önemli bir yeri olan ve asırlardır kullanılan bir motif çeşididir Türklerin zengin ve eşsiz kültür hazinesinden günümüze ulaşan eserler incelendiğinde hayvan figürlerinin oldukça fazla kullanıldığı görülmektedir (Birol ve Derman, 1995: 179). IX. ve X. yüzyıllarda Uygur Türklerine ait Bezeklik freskinde görülen rumi kanatlı ejderha tasviri bilinen en eski belge niteliğindedir (Keskiner, 1988: 21-23; Aslanapa, 1989: 20). Rumi motifi genellikle; sfenks, gripon, ejder gibi mitolojik varlıkların ve kuş, balık, tavşan, kurt gibi çeşitli hayvanların kanat, bacak ve bedenlerinin bir bölümünün stilize edilmesiyle oluşturulan hayvansal kökenli bir motif çeşididir (Akar ve Keskiner,

*Yrd. Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kayseri.

1978: 12; Özcan, 1990:7, (Özkeçeci ve Özkeçeci 2014: 94). Çok çeşitli yorumlarla çizilen rumi motifleri formlarına ve kullanım alanlarına göre farklı isimler alırlar (Özkeçeci ve Özkeçeci 2014:96). (Şekil 1).



Şekil: 1, Çeşitli rumi örnekleri (Özkeçeci ve Özkeçeci 2014:97).

Rumi motifi, özellikle Anadolu Selçuklu Döneminde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmış ve geliştirilmiş, özellikle Mimari, Çini, Ahşap, Maden, Kumaş ve Kitap Sanatları gibi alanlarda önemli bir süsleme öğesi olarak kullanılmıştır. *"Rumi"*, Osmanlı Döneminde de kendine has üslubu ve estetik değeriyle uygulanarak günümüze kadar ulaşmış, özellikle Geleneksel Türk Sanatlarında önemli ölçüde kullanılmıştır (Özcan,1990:7; Birol ve Derman, 1995: 179-181). Asırlar öncesine uzanan Türk Cilt Sanatının seçkin örnekleri incelendiğinde; özellikle 15. ve 20. yüzyıllar arasında Rumi motifinin, yazma eser ciltlerinin *"şemse"* (Şekil 2) *"köşebent"* ve *"bordür"* kısımlarının süslenmesinde yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Çığ, 1971:12,29,37; Binark, 1975: 11).



Şekil:2, Rumi şemse deseni (Özkeçeci ve Özkeçeci 2014:99).

ARAŞTIRMA BULGULARI

Bu çalışma, Ankara İlinde bulunan; **T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü** *"Vakıf Kayıtlar Arşivi"*nde, Kütahya İlinde bulunan; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı *"Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi"* ve *"Tavşanlı Zeytinoğlu*

*İlçe Halk Kütüphanesi"*nde ve Kayseri ilinde bulunan; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı *"Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi"*nde yürütülmüştür. Çalışma kapsamında, sözü edilen kurumlarda bulunan ve Türk Cilt Sanatı-Türk Süsleme Sanatı açısından miras niteliğinde olan yazma eser ciltleri incelenmiştir. Yazma eserlere ait deri ciltler; uygulanan şemse süsleme teknikleri ve şemselerde kullanılan motifler bakımından incelenmiş, özellikle "Rumi Motifi" kullanılarak oluşturulmuş "şemse" örnekleri tespit edilmiştir. "Rumi Motifi" kullanılarak süslenmiş olan 8 adet deri cilt örneği; şemse ve köşebentlerde kullanılan motif özellikleri açısından incelenmiş ve eserler fotoğrafları ile belgelenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca yazma eserlerin; ait oldukları dönemler, eser künyeleri, kapsam ve içerik gibi niteliksel özelliklerine ilişkin bilgiler, ilgili kurumların arşiv envanterlerinde bulunan verilere göre düzenlenmiş ve açıklanmıştır.

Fotoğraf 1'de görülen yazma eser, T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü *"Vakıf Kayıtlar Arşivi"*nde (Ankara) bulunmaktadır. Yazma eser, II. Mahmud Dönemine (19.yüzyıl) aittir. Deri cildin yapımında yeşil renkli deri kullanılmış ve cilt üzerinde *"Üstten Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cildin merkezinde; oval şemse, salbek şemsesi, köşebent ve bordür süslemeleri uygulanmıştır. Oval şemse, salbek şemsesi, miklep şemsesi ve köşebentler içerisinde rumi ve nokta motiflerinin kullanmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuş ve motifler yaldız ile renklendirilmiştir. Şemse ve köşebentlerin dendanlı kenarlarına; nokta ve tığ motifleri uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Cilt kapağını çevreleyen bordürler içerisinde de yaldız ile renklendirilmiş olan zencirek ve hançeri yaprak motifleri görülmektedir. Vakıf Kayıtlar Arşivi envanter numarası *"1417"* dir.



Fotoğraf: 1, II. Mahmud Dönemine (19.yüzyıl) ait deri cilt

"Vakıf Kayıtlar Arşivi"nde (Ankara) bulunan bir başka yazma eser Fotoğraf 2'de görülmektedir. *"Nevres Kadın Vakfiyesi"* isimli yazma eser 18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Kahve renkli meşin deriden yapılmış olan cilt incelendiğinde; oldukça yoğun ve nitelikli bir teknik ve süsleme üslubu uygulanmış olduğu görülmektedir. Deri cilt üzerinde *"Mülemma Şemse"* tekniği uygulanmış, oval şemse, salbek şemsesi, miklep şemsesi, köşebent ve bordür süslemeleri yapılmıştır. Şemseler ve köşebentler içerisinde; bulut, hatai, çiçek, yaprak, hançeri

yaprak ve kıvrımlı dal motiflerinin uygulanmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuş ve yaldız ile renklendirilmiştir. Cilt kapağı birbirinden farklı kalınlıkta üç adet bordür çevrelenmiştir. Kalın bordür içerisinde; bulut, hatai, çiçek, yaprak, kıvrımlı dal motiflerinin yanı sıra rumi motifinin uygulanmasıyla oluşturulmuş motif kompozisyonu görülmektedir. Diğer iki bordür içerisinde ise zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Sözü edilen eserin, Vakıf Kayıtlar Arşivi envanter numarası *"1458"* dir.



Fotoğraf: 2, *"Nevres Kadın Vakfiyesi"*ne ait deri cilt

Fotoğraf 3'de görülen eser Kütahya *"Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi"*nde bulunmaktadır. *"Usul al Fıkıh Lil Ala Muhtasar-ı İbni Hacib"* şeklinde isimlendirilen eser 15. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Yazma eseri kaplayan deri cildin yapımında vişneçürüğü renginde meşin deri kullanılmış ve deri cilt üzerinde *"Soğuk Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde bulunan oval şemse içerisinde; rumi motifinin uygulanmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuş, motifler derinin kendi renginde bırakılmıştır. Bordür içerisinde geçme motifi uygulanmıştır. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"43 Va 212"* dir.



Fotoğraf: 3,*"Usul al Fıkıh Lil Ala Muhtasar-ı İbni Hacib"* isimli eserin cildi

Fotoğraf 4'de yer verilen yazma eser, *"Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi"*nde (Kütahya) bulunmakta ve 17. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Yazma eser "Teshil al Fevaid ve Tekmil al Mekasıd" şeklinde isimlendirilmektedir. Yazma eseri kaplayan deri cildin yapımında koyu kırmızı renkte meşin deri kullanılmış ve

cilt üzerinde *"Mülevven Şemse"* ve *"Üstten Ayırma Şemse"* adı verilen şemse süsleme teknikleri uygulanmıştır. Cilt kapağı incelendiğinde; oval şemse ve salbek şemsesi uygulandığı görülmektedir. Oval şemse ve salbek şemsesi içerisinde; rumi motifinin kullanılmasıyla oluşturulmuş motif kompozisyonları dikkati çekmektedir. Motifler yaldız ile renklendirilirken, şemselerin zemin kısmı siyah renktedir. Şemselerin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ motifi süsleme yapılmıştır. Cilt kapağını çevreleyen bordür içerisinde zencirek motifleri uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Bordürlerin iç tarafında ise nokta motifi ile süslemeler yapılmıştır. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"43 Va 883"* dür.



Fotoğraf: 4, "Teshil al Fevaid ve Tekmil al Mekasıd" isimli eserin cildi

Fotoğraf 5'de görülen eser, Kütahya İli Tavşanlı İlçesi *"Tavşanlı Zeytinoğlu İlçe Halk Kütüphanesi"*nde bulunmakta ve 18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. *"Ferahü'l-Ruh"* isimli yazma eser, İslam Ahlakı konusunu içermektedir. Deri cildin yapımında kızıl kahve renkli deri kullanılmış ve cilt üzerinde *"Mülemma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde; oval şemse ve salbek şemse süslemesi yapılırken, cildin miklep kısmında da miklep şemsesi uygulanmıştır. Şemseler içerisinde rumi motifi ve nokta motifinin kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Şemselerin zemin kısmı ve motifler yaldız ile bezenmiştir. Cilt kapağı incelendiğinde; şemselerin dendanlı kenarlarında yaldız ile uygulanmış olan nokta ve tığ motifleri görülmektedir. Deri cilt iki farklı kalınlıkta bordür ile çevrelenmiş, bordürler içerisinde zencirek motifleri uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Cildin köşebent ve sırt kısımları ise; nokta motifi ile süslenmiş ve yaldız ile bezenmiştir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"43 Ze 254"* dür.



Fotoğraf; 5, *"Ferahü'l-Ruh"* isimli esere ait deri cilt

"Tavşanlı Zeytinoğlu İlçe Halk Kütüphanesinde" (Kütahya) incelenen bir diğer eser (fot. 6); 18. yüzyıla tarihlendirilmekte ve "*Behçetül-fetava"* şeklinde isimlendirilmektedir. Yazma eser, Fıkıh-İslam Dini konularını içermektedir. Yazma eseri kaplayan cilt kapağının süslenmesinde "*Yek-Şah Şemse","Mülevven Şemse"* ve *"Üstten Ayırma Şemse"* adı verilen şemse süsleme teknikleri uygulanmıştır. Deri cilt kapağı üzerinde; oval şemse, salbek şemsesi ve miklep şemsesi uygulanmıştır. Şemseler içerisinde rumi motifinin uygulanmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuş ve motifler yaldız ile renklendirilmiştir. Şemselerin zemin kısmının kırmızı renkte olduğu görülmektedir. Şemselerin dendanlı kenarlarına yaldız ile renklendirilmiş nokta ve tığ motifleri uygulanmıştır. Cilt kapağını çevreleyen bordür içerisine zencirek motifleri uygulanmış ve yaldız kullanılarak renklendirilmiştir. Ayrıca cildin sırt kısımda da bordür ve nokta süslemeleri uygulanmış, yaldız ile renklendirilmiştir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"43 Ze 143"* dür.



Fotoğraf: 6, "Behçetül-fetava" isimli yazma esere ait deri cilt

Kayseri "*Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi"*nde bulunan eser (fot.7), 15.yüzyıla tarihlendirilen, *"Şâhidî"* isimli eserdir. Yazma eser cildinin yapımında *"Yek-Şah Şemse","Mülevven Şemse" ve "Üstten Ayırma Şemse"* teknikleri kullanılmıştır. Deri cildin merkezinde bulunan yuvarlak şemse içerisinde; rumi ve nokta motiflerinin kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuş, motifler yaldız ile renklendirilmiştir. Şemsenin dendanlı kenarlarına nokta ve tığ süsleme yapılmıştır. Cilt kapağının kenarında, bordür içerisinde zencirek motifleri uygulanmış, yaldız ile renklendirilmiştir. Arşiv numarası *"Râşid Efendi 594" dür.*



Fotoğraf: 7, *"Şâhidî"* isimli yazma esere ait deri cilt

*"Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi"*nde (Kayseri) bulunan bir diğer eser, fotoğraf 8'de görülmektedir. *"Terceme-i Târîkatül-Muhammedîye"* şeklinde isimlendirilen yazma eser, 17. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Siyah renkli deri cilt üzerinde "*Mülemma Şemse"* tekniği kullanılmıştır. Cilt kapağı üzerinde oval şemse ve miklep şemsesi uygulanmış ve şemseler içerisinde rumi motifinin kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Şemselerin zemin kısmı ve motifler yaldız ile renklendirilmiştir. Şemselerin dendanlı kenarlarına yaldız ile nokta ve tığ süslemeleri yapılmıştır. Cilt kapağını çevreleyen bordür içerisine zencirek motifleri uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"Râşid Efendi 319"* dur.



Fotoğraf: 8, *"Terceme-i Târîkatül-Muhammedîye"* isimli yazma eser cildi

SONUÇ

Bu çalışma, Ankara İlinde bulunan "*Vakıf Kayıtlar Arşivi"*nde, Kütahya İlinde bulunan *"Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi"* ve *"Tavşanlı Zeytinoğlu İlçe Halk Kütüphanesi"*nde ve Kayseri İlinde bulunan *"Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi"*nde yürütülmüştür. Çalışma kapsamında, sözü edilen kurumlarda bulunan ve ilgili kurumların arşiv envanterlerinde yer alan verilere göre Osmanlı Döneminden günümüze ulaştığı tespit edilen el yazması eserlere ait deri ciltler üzerinde çalışılmıştır. Araştırmaya konu olan ve Türk Cilt Sanatının karakteristik özelliklerini temsil eden yazma eserlere ait deri ciltler; ciltler üzerinde uygulanan şemse süsleme teknikleri ve şemse, köşebent ve bordürlerde uygulanan motif özellikleri açısından incelenmiş, özellikle "rumi motifi" kullanılarak oluşturulmuş "şemse" örnekleri tespit edilmiştir. "Rumi motifi" kullanılarak bezenmiş olan 8 adet deri cilt örneği; uygulanan motif özellikleri açısından incelenmiş ve söz konusu eserler, detaylı fotoğrafları ile belgelenerek arşiv envanterleri doğrultusunda tanıtılmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen eserlerden 2 adeti 15. yüzyıla, 2 adeti 17. yüzyıla, 3 adeti 18. yüzyıla ve 1 adeti ise 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bu veriler, söz konusu eserlerin Osmanlı Döneminden günümüze ulaştıklarını ve üstün niteliksel özellikleriyle milli miras değerinde olduklarını ortaya çıkarmaktadır. Yazma eserlere ait deri ciltler şemse süsleme teknikleri açısından incelenmiş; deri ciltler üzerinde *"Yek-Şah Şemse", "Mülevven Şemse","Üstten Ayırma Şemse","Mülemma Şemse"* ve *"Soğuk Şemse"* tekniklerinin uygulandığı tespit edilmiştir. Deri ciltler motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelendiğinde ise; şemse ve köşebentler içerisinde rumi

motifinin kullanıldığı, nokta ve tığ gibi yardımcı motiflerin de süslemede kullanıldığı belirlenmiştir. Ayrıca cilt kapaklarının bordür ile çevrelendiği ve bordürler içerisinde zencirek motiflerinin uygulandığı, cilt kapaklarının sırt kısmında da süsleme uygulanmış olduğu tespit edilmiştir. Türk Sanatını, kültürünü ve tarihini günümüze taşıyan belgeye dayalı nitelikli ve doğru çalışmaların, bu alanda çalışan kişilere ve kurumlara kaynak teşkil etmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

AKAR, Azade-KESKİNER, Cahide (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

ASLANAPA, Oktay (1989). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

BİNARK, İsmet (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Ankara.

BİROL, İnci. A.- DERMAN, Çiçek (1995). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler,* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı/26.

ÇIĞ, Kemal (1971). *Türk Kitap Kapları*, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.

ÖZCAN, Yılmaz (1990). *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Tanıtma Eserleri/31.

ÖZKEÇECİ, İlhan- ÖZKEÇECİ, Şule Bilge (2014). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Yazıgen Yayıncılık.

KESKİNER, Cahide (1988). *"Süsleme San'atlarımızda Ru'mi"*, Antika Dergisi, Sayı:34, s.s:21-23. İstanbul.

TÜRK SANATI, TARİHİ VE FOLKLORU BAĞLAMINDA MEDENİYET OKULU TİYATROLARI

Mücahit Sami KÜÇÜKTIĞLI*
Latif YERLİ

GİRİŞ

Medeniyet Okulu Projesi, medeniyetimizi oluşturan değerleri, milli ve manevi şahsiyetler ışığında, yeni nesillere hatırlatmak ve aktarmak için oluşturulan ve öğrencilere yönelik birçok etkinliği içerisinde barındıran bir yapıdır. Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı tarafından gerçekleştirilen bu etkinliklerinden en önemlileri ise; tiyatro gösterileri ve dergi faaliyetleridir. Konya'nın bütün ilçelerinde dördüncü ve beşinci sınıf öğrencilerine değerlerimizi konu alan tiyatro oyunları sergilenmektedir. Medeniyet okulu projesi başlamasıyla beraber, bütün dördüncü ve beşinci sınıf öğrencilerine dergi ve hikâye kitabı dağıtımı yapılmaktadır.

Neden Değerler?

"Değer" kelimesi "üstün ve yararlı nitelik" olarak tanımlanırken "topluma ait olan ve bireylerin kazanması istenilen normlar" olarak ifade edilir (TDK, 2005, s.483). Değerler, toplumun tarihi birikimi ile ortaya çıkan; toplumun tamamı tarafından kabul gören; toplumun varlık, birlik ve devamının sebebi olarak görülen; tasvip ve teşvik gören; inanışlardır (Tural, 1992, s.29). Değerler, kültürel kimliğin şekillenmesinde etkili olan kültür unsurlarıdır. Dolayısıyla değer "kültür" kavramıyla da yakından ilgilidir.

Kültür içerdiği geniş manasıyla birçok şekilde tanımlanabilir, Ama en genel manasıyla değerlerimizin bir araya gelip vücut bulmasıyla oluşan ve nesilden nesile aktarılan bir yaşayış biçimidir, diyebiliriz. Bu sebeple milletimize ait değerlerde, Milletimizin anlayışını, sanatını, yaşayışını, inançlarını kısaca hayata bakışını yansıtır.

Medeniyet Okulu Projesi

Medeniyet Okulu, insanca yaşamanın gereği olan değerleri tekrar ve tam anlamıyla yaşamamızı sağlayacak önemli bir sorumluluk alanıdır. Sadece belirli bir yaş grubu ve belirli bir kitleden ziyade şehrimizde yaşayan tüm insanlara gündelik hayatın karmaşasıyla unuttuğumuz birçok değeri tekrar hatırlatmaktadır. Bu vesile ile sahip oldukları değerlerle günümüze ışık tutan medeniyetimizin mimarları da anılmaktadır.

2014 yılında başlayan Medeniyet Okulu projesiyle toplumun her alanına değerler çeşitli şekillerde anlatılmaktadır. 2014-2016 yılları kapsamında 120 bin öğrenciye 68.050 adet tiyatro gösterimi gerçekleştirdi. İki yılda Medeniyet Okulu kapsamında olan öğrencilere 1.690.000 adet basılı 16 sayılık "Konya Çocuk Dergisi" dağıtıldı.

Liseli ve üniversitelilerden oluşan 50 bin öğrenciye 10 farklı tiyatro oyunu sergilendi. Yine öğrencilere iki yılda 300 bin hikâye kitabı dağıtımı gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Konferans, seminer, söyleşi ve sempozyum gibi etkinliklere katılan gençlere 100 bin adet "Gençlerle Başbaşa" kitabı, 140 bin adet "Peygamber

* Dr., Konya Büyükşehir Belediyesi, Konya.

Efendimiz" kitabı dağıtıldı. İslam'da Bilim Tarihi, Genç Safahat, Bir Hilal Uğruna ve Mesnevi Gül Bahçesi gibi gençler için önemli kitaplardan onar bin adet bastırılıp dağıtımları yapıldı. Yine Medeniyet Okulu Projesi kapsamında bütün ilçelerde münazara yarışmaları, bilgi yarışmaları düzenlendi.

Mobil Tiyatrolar

Medeniyet Okulu projesi kapsamında Konya'nın bütün ilçelerinde yaklaşık 1300 okulda 3400 şubede öğrencilere değerlerimizi anlatabilmek için mobil tiyatrolar oluşturuldu. Tiyatrolar üzerinden değerlerimiz, her ay bir değer olarak, Türk kültürüne mal olan bir şahsiyet seçilerek özenle işlendi.

Tiyatroyu oyununu sergileyen arkadaşlarımız;

- Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
- Ali Kuşçu ve Pervane
- Kavuklu ve Pişekar karakterlerine bürünerek ikişer kişi şeklinde oyunlarımızı sergilendi.

Dede Korkut ve Bamsı Beyrek

Türk kültür dünyasının en önemli, en değerli ve başta gelen şaheseri Dede Korkut kitabıdır. Hikâyelerin asıl kahramanı olmayan Dede Korkut, halkın sıkıntılarını danıştığı bir hâkim, yol gösteren bir mübarek, yaşlı ve bilgili bir ozandır. Bamsı Beyrek ise Dede Korkut hikâyelerinde sıkça yer alan Türk kahramandır (Sümer, 1962, s.217).

Her kültürün, adeta kendisiyle bütünleşmiş şaheserleri vardır. O kültürü yaşayan insanlar bu şaheserlerde tarihten sosyolojiye, halk biliminden dile, edebiyattan etnografyaya kadar değişik alanlarla ilgili bilgi ve örnekler bulabilir. Türk kültür dünyasının en önemli, en değerli ve başta gelen şaheseri Dede Korkut kitabıdır. Eserin çok cepheli olması edebiyattan dile, gelenekten atasözlerine, tarihten coğrafyaya pek çok alana kaynaklık etmesi, bu esere paha biçilmez bir değer kazandırmaktadır (Sakaoğlu, 1998, s.5).

On iki hikâyeden meydana gelen bu değerli eserin asıl adı Kitab-ı Dede Korkut Alâ Lisân-ı Tâife-i Oğuzhan (Oğuz Boyları Dilince Yazılmış Dede Korkut Kitabı)'dır. Bugüne kadar iki yazma nüshası ele geçmiştir. Bunlardan birincisi 150 yıl önce Dresten Kral Kitaplığında bulunmuş olan 12 hikâyeden ibaret tam nüshadır. İkincisi, 1950'de Vatikan Kitaplığında ele geçen 6 hikâyelik eksik nüshadır (Özbay, Karakuş Tayşi, 2011, s.25).

Türkiye'de önce Kilisli Rıfat, Dresten yazmasının bir kopyasına dayanarak (1916) kitabı Arap harfleriyle yayımlamıştır. Bundan sonra Orhan Şaik Gökyay (1938) yeni harflerle bastırmıştır. Kitabın son ilmi yayımı ise, Dresten ve Vatikan nüshalarının karşılaştırılması suretiyle ve transkripsiyonlu olarak (1958) Prof. Dr. Muharrem Ergin tarafından yapılmıştır (Kabaklı, 1994, s.202).

Bu hikâyelere isim veren Dede Korkut'un kim olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte efsanevi bir Türk atası olduğu söylenmektedir. Hikâyelerin asıl kahramanı olmayan Dede Korkut, halkın sıkıntılarını danıştığı bir hâkim, Oğuz'un zorlu düşmanlarını yenmesi için kolaylık bulup bu yolda kerametler gösteren bir mübarek, yaşlı ve bilgili bir ozandır (Sümer, 1962, s.217).

Ali Kuşçu ve Pervane

Semerkant'tan gelen matematikçi, astronom ve Türk âlimdir. Pervane karakteri de oyunlarda onun meraklı yardımcısı olarak görev almaktadır.

Ali Kuşçu Semerkant Rasathanesinin kurucusu, tarihin nadir yetiştirdiği bilim adamlarından biri olan Uluğ Bey'in (1394-1449) öğrencisi ve yardımcısıydı. Uluğ Bey, bilindiği gibi XV. yüzyılda, Dünya astronomisine katkı yapmış, ayrıca Batı Dünyasını etkilemiş (nitekim etkisi Newton'a (1642-1727) kadar uzanır), önemli bir astronom ve matematikçidir. Böyle bir bilim adamının öğrencisi ve çalışma arkadaşı olan Ali Kuşçu'nun İstanbul'a gelişi ve de medresede ders vermeye başlaması, bir yüzyıl sonra Osmanlılarda astronominin canlanması için çok uygun bir ortamın hazırlanmasına neden oldu (Unat, 1999, s.411).

Kavuklu ve Pişekar

Kavuklu ile Pişekar orta oyununun vazgeçilmez iki karakteridir. Pişekar oyunu açtıktan sonra Kavuklu ile aralarında bir konuşma geçer. Bu konuşmanın adı muhaveredir. Muhavere oyundan önce Kavuklu ile Pişekar'ın aralarında oynadığı ön oyundur. Muhavere bittikten sonra Kavuklu oyun sonuna kadar hep sahnede kalır (Kanur, 1995, s.48).

Kavuklu ve Pişekar'ın karakter özellikleri şu şekildedir:

Kavuklu: Oyunun asıl komiğidir. Dobra ve pa-tavatsızdır. Yalan beyanla işi olmaz. Gördüğü her şeyi ağzına geldiği gibi kendi meşrebince söyler. Lafını söylerken Alicengiz oyunlarına ihtiyaç duymaz. Kaba biri olduğundan diğer oyuncu tipleri ile arasında tartışma ve hatta dövüş bile olur.

Pişekar: Herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, içten pazarlıklı, arabulucu, usulünce kavgaları yatıştıran, dargınları buluşturan, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, işine gelince dilini tutmasını bilen, esnek bir kişiliğe sahiptir. Kavuklu ile aralarındaki kavga çoğu zaman Pişekar'ın yalan dolanlarının ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır.

Medeniyet Okulu Projesi Kapsamında İşlenen Değerler

Okullarımızda bir eğitim öğretim yılı içerisinde 8 değer işlenmektedir. Günümüze kadar 24 değer işlendi.

Değerler				
2014-2015				
S	**2014**	**Aylar**	**Değer**	**Örnek Şahsiyet**
1	2014	Kasım	Cömertlik	Hacıveyiszade Mustafa Sabri Kurucu
2	2015	Aralık	Hoşgörü	Mevlâna Celâleddin Rûmî
3	2015	Ocak	Dürüstlük	Şefik Can
4	2015	Şubat	Sevgi	Yunus Emre
5	2015	Mart	Ümit	Tahir Büyükkörükçü
6	2015	NİSAN	SABIR	Hz. MUHAMMED (SAV)
7	2015	Mayıs	Doğruluk	Muhammet Hadimi
8	2015	Haziran	Adalet	Alaeddin Keykubat

2014-2015 yılı içerisinde cömertlik değeri Haciveyiszade şahsiyetiyle, hoşgörü değeri Hz. Mevlana'yla, dürüstlük değeri Şefik Can şahsiyetiyle, sevgi değeri Yunus Emre'yle, ümit değeri Tahir Büyükkörükçü şahsiyetiyle, sabır değeri Hz Muhammed (SAV), doğruluk değeri Mehmet Hadimi şahsiyetiyle ve adalet değeri Alaeddin Keykubat şahsiyetiyle birlikte işlendi.

2015-2016 yılı Değerleri

2015-2016 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen sekiz değerin ilk dört değeri olan bilgili, barışık, fedakâr ve sadakatli değerleri Kavuklu ve Pişekâr karakterleri ile aktarıldı.

2015-2016 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen son dört değer ise inançlı, cesaretli, nezaketli ve mücadelecidir. Bu değerler ise İbiş ile Efendisi karakterleri üzerinden aktarıldı.

Değerler					
2015-2016					
S	**Yıl**	**Aylar**	**Değer**	**Örnek Şahsiyet**	**Karakter**
1	2015	Ekim	Bilgili	Aliya İzzet Begoviç	Kavuklu ve Pişekâr
2	2015	Kasım	Barışık	Hacı Bektaş-ı Veli	Kavuklu ve Pişekâr
3	2015	Aralık	Fedakâr	Mehmet Akif Ersoy	Kavuklu ve Pişekâr
4	2016	Ocak	Sadakatli	Hz. Ebubekir	Kavuklu ve Pişekâr
5	2016	Şubat	İnançlı	Ali Ulvi Kurucu	İbiş ve Efendisi
6	2016	Mart	Cesaretli	Kutalmışoğlu Süleyman Şah	İbiş ve Efendisi
7	2016	Nisan	Nezaketli	Hz. Osman	İbiş ve Efendisi
8	2016	Mayıs	Mücadeleci	Necip Fazıl Kısakürek	İbiş ve Efendisi

2016-2017 yılı Değerleri

2016-2017 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen sekiz değerin ilk dört değeri olan faydalı, paylaşan, abitlik ve saygılı değerleri, Dede Korkut ve Bamsı Beyrek karakterleri üzerinden aktarıldı.

2016-2017 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen son dört değer ise onurlu, vefalı, tevazu sahibi ve yiğitliktir. Bu değerler ise Ali Kuşçu ve Pervane karakterleri üzerinden aktarıldı.

Değerler					
2016-2017					
S	**Yıl**	**Aylar**	**Değer**	**Örnek Şahsiyet**	**Karakter**
1	2016	Ekim	Faydalı	Memiş Efendi	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
2	2016	Kasım	Paylaşan	İbrahim Hakkı Konyalı	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
3	2016	Aralık	Abitlik	Ladikli Ahmet Hüdai	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
4	2017	Ocak	Saygılı	Dede Efendi	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek

5	2017	Şubat	Onurlu	Sultan 1. Mesut	Ali Kuşçu ve Pervane
6	2017	Mart	Vefalı	Hz. Ali	Ali Kuşçu ve Pervane
7	2017	Nisan	Tevazu	Hacı Bayram-ı Veli	Ali Kuşçu ve Pervane
8	2017	Mayıs	Yiğitlik	Fatih Sultan Mehmet	Ali Kuşçu ve Pervane

Örnek Senaryo;

KONU3: ÂBİDLİK VE LADİKLİ AHMET HÜDAİ
Yazan: N.Taner Büyükarman
GERÇEK YAŞANTI, KERÂMET
(9-12 yaş arası çocuklar için kısa oyun)

Oynayanlar:

Dede Korkut ve Bamsı Beyrek

(Dede Korkut gizli bir iş yapıyormuş gibi girer. Bamsı Beyrek'e bakınır, ortalıkta kimsenin olmadığını görünce keyiflenir.)

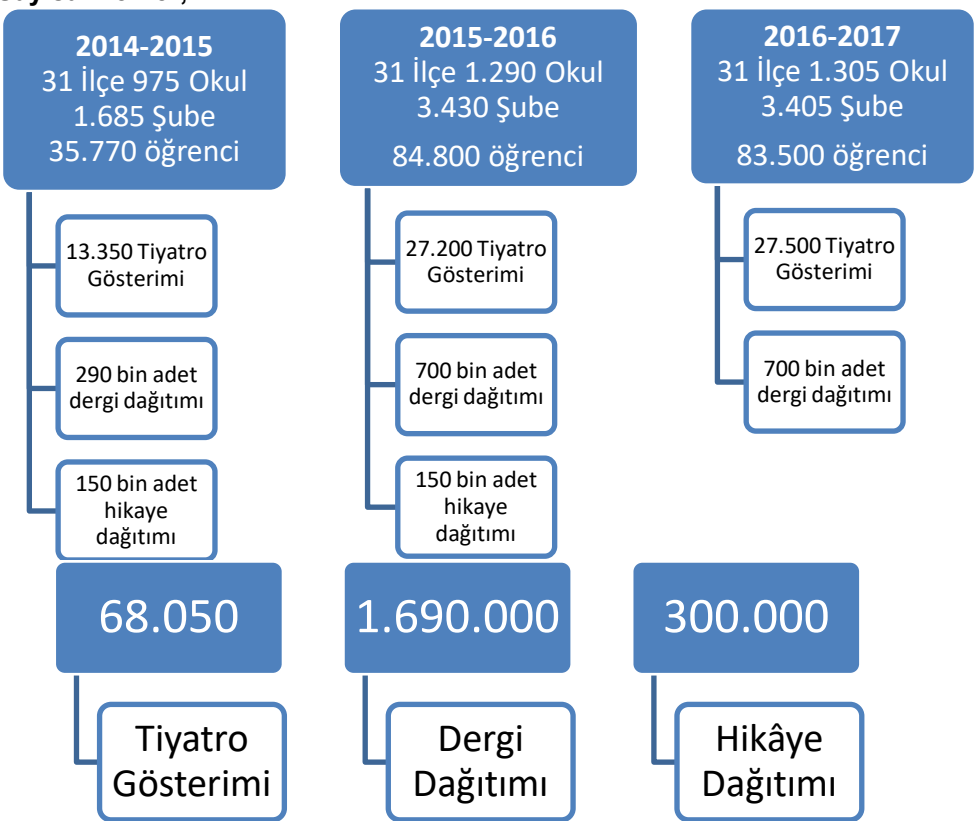
DEDE KORKUT: Şşşt! Bamsı Beyrek'ten kaçıyorum. Bu sefer gizlice geldim. Çünkü ben zamanda yolculuk etmeye kalkışınca, bir bakıyorum Bamsı Beyrek benden önce hoop damlamış, gelmiş buraya.
(Bamsı Beyrek fırlatılmış top gibi girer. Telaşlıdır. Elinde rengârenk bir tül ve seyircilerin ilk bakışta fark edemeyeceği bir sihirbaz parmağı gizlidir.)
BAMSI BEYREK: Heeyt! Çayır çimen geçerek, lale sümbül biçerek; soğuk sular içerek size geldim, işte Bamsı Beyrek karşınızda! Hop! Nereye geldim ben yahu? Az önce Orta Asya'daydım ya, meşhur gözbağcılık numaramı yapıyordum bizim çocuklara. Çocuklara çeşitli numaralar öğretiyordum Dedem Korkut. Falan filan derken hoop kendimi kaybetmişim. Anlaşılan bir hata ettim, bezi kaybedeceğim derken yanlışlıkla kendimi kaybettim. *(Sevinir)*Olsun, iyi ki hata etmişim; yine bu güzel yurda, Konya'ya, gelmişim E, öyleyse merhaba! *(Seyirciyi selamlar)*
DEDE KORKUT: Bamsı Beyrek yine ne işin var burada? Söyle bakalım, ne oldu da yine uçtun, geldin buraya?
BAMSI BEYREK: Bizim obadaki çocuklara illüzyon öğretiyordum Dedem Korkut. Plan filan derken hoop kendimi kaybetmişim.
DEDE KORKUT: Bence sen aklını kaybetmişsin deli oğlan! Ne işin var senin sihirle-illizyonla?
BAMSI BEYREK: Sihir değil bu Dedem Korkut! Batılıların illüzyon dedikleri bizim de gözbağcılık dediğimiz el çabukluğu ile yaptığımız göz bağcılığıdır.
DEDE KORKUT: İllizyon mu, el çabukluğu mu?
BAMSI BEYREK: Seyret beni.*(Bezi önce bezi kaybeder, sonra geri getirir)* Hoop bez kayboldu. Acaba nereye gitti? Ve işte, hoop bez tekrar burada. Nasıl numara ama..?
DEDE KORKUT: Sen bu oyununu nereden buldun da aldın? Benim bildiğim Orta Asya'da böyle oyunlar yoktu.
BAMSI BEYREK: Geçenlerde geleceğe gitmiştim, oradaki çocuklardan biri bu illüzyon takımını ortalıkta bırakmıştı… Ben de buldum, aldım.
DEDE KORKUT: Yani, senin olmayan bir şeyi mi aldın mı? Sahibinden izin almadın mı?

BAMSI BEYREK: Nasıl izin alayım Dedem Korkut? Çocuklar bunu unutmuşlardı. Kimse görünmüyordu ki ortalıkta. Kimi göreyim de kimden izin alayım.
DEDE KORKUT: Yani bu illüzyon oyununu çaldın mı?
BAMSI BEYREK: Çalmadım Dedem Korkut, ödünç aldım. Orta Asya'daki çocuklarda biraz eğlensinler istedim. Eğlenmek onların da hakkı değil mi? Üstelik o gariplerin ne bilgisayarı, ne tableti, ne de cep telefonu var. Hem ben bu oyuncağı almasaydım, kesin başka biri alırdı zaten. Yani herhalde, sanırsam galiba…
DEDE KORKUT: Yaptığın şey doğru mu, yanlış mı istersen bir de çocuklara sor.
BAMSI BEYREK: Ama niyetim çok iyiydi, ben fena bir şey yapmak istemedim ki?
DEDE KORKUT: Sor bakalım çocuklara! Kararı onlar versin.
(Bamsı Beyrek davranışının sonuçlarını öğrenmek için çocuklara döner. Sorular sorup cevaplar alır.)
DEDE KORKUT: Gördün mü Bamsı Beyrek? İzin almadan hiç kimsenin malı, eşyası alınmaz. Üstelik şu bez kaybetme oyunu da eski, basit bir numara.
BAMSI BEYREK: Evet, belki eski ama o kadar da basit değil Dedem Korkut. Çok çalıştım ben bu oyuna.
DEDE KORKUT: Ver şu bezi bana. *(Bezi alır)*
BAMSI BEYREK: Parmağı da ver?
DEDE KORKUT: Affedersin anlamadım dedem, parmak mı dedin?
BAMSI BEYREK: Gayet iyi anladın Bamsı Beyrek. Başparmağına yerleştirdiğin şu içi boş plastik parmağı ver bakalım?
BAMSI BEYREK: *(Verir)* Vay, Dedem Korkut vay! Çok şaşırttın şimdi beni. Parmağın sırrını nasıl çözüverdin hemencecik?
DEDE KORKUT: *(Seyircilere)* Aslında bu bez kaybetme numarası gayet basit çocuklar. Başparmağın olduğu yere, bu içi boş plastik parmak yerleştiriliyor, sonra da bez bu parmağın içine itilip sokuluyor.
BAMSI BEYREK: Ve "Ra ta ta taaam!" İşte bu kadar! Yalnız biraz ustalık gerektiriyor. Herkes bu numarayı yapamaz.
DEDE KORKUT: Sen öyle san! *(Seyirciye sorar)* Çocuklar aranızda bu numarayı denemek isteyen var mı?
(Seyircilerden bir kaçı sahneye alınıp numara denetilir.)
DEDE KORKUT: Vay Bamsı Beyrek vay! Demek, şu küçücük bezle oyunlar yapıyorsun ha?
BAMSI BEYREK: Hasbelkader Dedem Korkut! Biz de kendi çapımızda bişeylerin peşindeyiz işte!
DEDE KORKUT: Sen oyunu bırak da gerçekler bak. Lâdikli Ahmet Hüdai'ye kulak ver!
BAMSI BEYREK: Gerçek mi, Lâdikli Ahmet Hüdai mi? Ne anlatmak işitiyorsun o dediğin zatı hiç işitmedim. Nasıl yani şimdi bu kişi benim yaptığım oyunları gerçek olarak mı yapıyor kafam fena karıştı hemen anlat Dedem Korkut!
DEDE KORKUT: Ahmet Hüdai Konya'nın Lâdik beldesinde doğmuş, yaşamış, sonra da Hakk'ın rahmetine kavuşmuş ermiş bir zat. Bütün ömrünü doğruluk, cömertlik içinde geçirmiş, kendini Hakk'ın rızasına, halkın hizmetine adamış bir yüce kişi. Evliya dediğimiz Allah dostu biri! Kimseyi kırmaz, geri çevirmezmiş. Keramet sahibiymiş. Kendisini ziyarete gelen misafirlerine yaz ortasında kış; kış ortasında yaz meyveleri ikram edermiş.
BAMSI BEYREK: Vay canına! Keşke görüp bu velinin elini bir öpseymişiz!

DEDE KORKUT: Yahu, herkesin eline, eteğine sarılmayı bırak! Biraz da işin özüne bak!
BAMSI BEYREK: Tamam, tamam Dedem hemen kızma.
DEDE KORKUT: Ahmet Hüdai'nin yaptıkları bu kadarla sınırlı değil haa. O'nun Kurtuluş Savaşı sırasında yaşadıkları var ki, işte asıl o yaşadıkları daha önemli.
BAMSI BEYREK: Aaa, Ahmet Hüdai, Kurtuluş Savaşı'na da mı katılmış?
DEDE KORKUT: Katılmış ya, Seferberlikte birçok cephede bulunmuş, hepsinde de kahramanca çarpışmış. Ahmet Hüdai Efendi Bir gün cephede yemek almak için sıraya geçmiş.
BAMSI BEYREK: Oooh, Dedem kesin yemekte tarhana çorbası bir de etli pilav vardır, asker yesin de güçlü kuvvetli olsun diye
DEDE KORKUT: Ah Bamsı Beyrek ahh, o zamanda ne eti! Millet açlıktan kan ağlar bir kuru ekmeğe muhtaç olurmuş. Neyse konumuza dönelim, Hava sıcak, asker susuz, yemekte et yerine yarım parça bir kurumuş ekmek. Ahmet Hüdai ekmeğini alır bir köşeye geçer Bismillah deyip ekmeği kopartır tam yiyecekken açlıktan, susuzluktan iyice cılızlaşmış bir köpek, askerlerin yanına sokulup ellerindeki ekmeğe bakıp inlemeye başlar. Bunu gören Ahmet Hüdai iç geçirir köpeğin yanına varıp ekmeğin yarısını köpeğe yedirir. Bunu gören arkadaşları Ahmet Hüdai'ye gülerler. "Yahu Ahmet yiyecek ekmek bulamazken sen de köpekle mi paylaşıyorsun!" der.
BAMSI BEYREK: Gördün mü Dedem! Paylaşmak burada da çıktı karşımıza demek ki hayvandı insandı ayrım yapmadan paylaşacağız.
DEDE KORKUT: Aferin Bamsı Beyrek, neyse Ahmet Hüdai de "Olsun canlar der sonuçta bu da can değil mi?" der. O gece Ahmet Hüdai'nin rüyasına Peygamber Efendimiz teşrif eder. "Ahmet sen bir parça kuru ekmeği köpekle paylaşmakla gönlümüzü fethettin biz de seninle ilmimizi paylaşacağız" buyurur.
BAMSI BEYREK: Vay be Dedem! Baya heyecanlandım, durma devamını anlat hemen çabuk, çabuk!
DEDE KORKUT: Ahmet Hüdai, Gazze şehrinde düşmanla çarpışırken, yani şimdiki Filistin'de, vurulup çöle düşmüş. Sıcaktan kavrulan kumların üzerinde, yaralı haliyle susuzluktan inliyormuş. Fakat çok geçmeden kerem eli ona da erişmiş. Bir evliya Ahmet Hüdai'ye yaklaşmış, yaklaşmış ve demiş ki: Es selamü aleyküm Ahmet, ne oldu yaralandın mı?
BAMSI BEYREK: Vay canına! Ahmet Hüdai'nin adını nereden bilmiş ki?
DEDE KORKUT: Meğer gelen Hızır Aleyhisselam'mış. Ahmet Hüdai'ye su vermiş, götürüp onu askeri birliğine bırakmış, tam ayrılacaklarken Ahmet Hüdai seni tekrar görmek için ne yapmam gerekir diye sormuş. Hızır Aleyhisselam da "eğer beni tekrar görmek istersen iyilikten, doğruluktan, Hakk yolundan ayrılma… İşte, o günden sonra Lâdikli Ahmet Hüdai, doğruluktan, iyilikten şaşmamış, haramdan, kötülüklerden ise hep kaçınmış. İşte böyle yaşayanlara, Ahmet Hüdai gibi olanlara âbid derler.
BAMSI BEYREK: Anlamadım, ne derler, ne derler?
DEDE KORKUT: Âbid diye kendini o kutlu yola verenlere denir.
BAMSI BEYREK: O halde ben de âbitlerden biriyim, Dedem Korkut.
DEDE KORKUT: Allah Allah, benim hiç haberim olmadı. O nasıl oldu Bamsı Beyrek?
BAMSI BEYREK: Ben de sihirbazlığa verdim kendimi Dedem. Derdim günüm illüzyon, başka bir şey düşünemiyorum.

DEDE KORKUT: Hırsızlık yapmamak, başkasının malını izinsiz almamak gerekir. Âbit olan kişi güzel ahlaklıdır, fenalıklardan kaçınır. Hakikat yolunun yolcusudur, onlar yalnızca Allah'a ibadet ederler.
BAMSI BEYREK: Tamam tamam Dedem Korkut! Yaptık işte bir cahillik. Yüzüme vurmasan şunu. Söz, bir daha hiç kimsenin malını izinsiz almayacağım. Dürüst ve anlayışlı olacağım. Söz; uykuya dalmadan önce ellerimi kaldırıp her gece dua edeceğim. "Yattım sağıma, döndüm soluma, melekler şahit olsun dinime, imanıma…
DEDE KORKUT: Hâlâ öğrenemedin Bamsı Beyrek, şu âbidlik işini bir türlü öğrenemedin.
(Dede Korkut çıkışa yönelir.)
BAMSI BEYREK: Bekle Dedem Korkut, nereye?
DEDE KORKUT: Acelem var Bamsı Beyrek. Seninle vakit harcayamam. Şeb-i Arus törenlerine yetişmem lazım.
BAMSI BEYREK: Şeb-i Arus mu?
DEDE KORKUT: Yani, Hazreti Mevlâna'nın ölüm yıldönümü törenlerine. Her yıl 17 Aralık'ta büyük anma törenleri yapılır Konya'da. Şeb-i Arus'da Mevlâna'nın Hakk'a yürüdüğü, Hakk'a kavuştuğu gecedir.
BAMSI BEYREK: Bekle beni Dedem Korkut, ben de seninle geliyorum. Mevlâna'nın şöhretini elbet ben de duymuşum.
DEDE KORKUT: Dinle "ney"den!
BAMSI BEYREK: Anlamadım neyden dinleyeyim?
DEDE KORKUT: Mesnevi öyle başlıyor. "Dinle neyden." Yani "ney"in o derûnî içli sesinden… Sen daha Mesnevi'yi okumamışsın Bamsı Beyrek.
BAMSI BEYREK: Söz veriyorum Dedem, Mesnevi'yi okuyacağım.
DEDE KORKUT: O halde önümüzdeki ay, okuyup okumadığını soracağım sana Bamsı Beyrek.
BAMSI BEYREK: Sor Dedem Korkut sor!
DEDE KORKUT: Öyleyse önümüzdeki ay, biz tekrar gelene kadar âbitlerden biri hakkında, Lâdilkli Ahmet Hüdai olur, Hz. Mevlâna olur, Yunus Emre olur ya da bir başkası... Bir araştırma yapın, onlarla ilgili bir Kitap okuyun yahut çevrenizdeki türbelerden birini ziyaret edin. Sonra da önümüzdeki ay biz geldiğimizde yaptığınız araştırmaları, okuduğunuz kitapları, gezdiğiniz türbeleri anlatın. Anlaştık mı, Söz mü? Önümüzdeki ay, görüşmek üzere Allaha ısmarladık… (Dede Korkut çıkar)
BAMSI BEYREK: (Elindeki parmak ve mendille oynamaya dalar) Aaaaaa dur, Dedem Korkut beni bekle! Allaha ısmarladık çocuklar…

Sayısal Veriler;



2014-2015 eğitim-öğretim yılında; 31 ilçe, 875 okul, 1.685 şube 35.770 öğrenciye (ilkokul 4.sınıflara), 13.350 tiyatro gösterimi, 290.000 adet dergi, 150.000 adet hikâye dağıtımı yapıldı.
2015-2016 eğitim-öğretim yılında; 31 ilçe, 1.290 okul, 3.430 şube 84.800 öğrenciye (ilkokul 4.sınıflara ve ortaokul 1.sınıflara), 27.200 tiyatro gösterimi, 700.000 adet dergi, 150.000 adet hikâye dağıtımı yapıldı.
2016-2017 eğitim-öğretim yılında; 31 ilçe, 1.305 okul, 3.405 şube 83.500 öğrenciye (ilkokul 4.sınıflara ve ortaokul 1.sınıflara), 27.500sınıf tiyatrosu gösterimi, 700 bin dergi dağıtımı yapıldı.
3 Yılda;
68.050 tiyatro gösterimi, 1.690.000 dergi dağıtımı, 300.000 hikâye dağıtımı yapıldı.

SONUÇ

Türk kültürünü, tarihini ve sanatını değerler aracılığıyla gelecek nesillerimize aktarılmasında öğrencilerin ilgi ve dikkati tiyatro etkinlikleri ve dergi faaliyetleri ile toplanabildi. Bu doğrultuda Türk sanatı, tarihi ve folklorune yönelik çalışmalar devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- TDK (2005). Türkçe sözlük. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tural, S. (1992). Kültürel kimlik üzerine düşünceler. Ankara: Ecdâd Yayınları.
- Sümer, F. (1962). Türkiye Kültür Tarihine Umumi Bir Bakış.
- Sakaoğlu, S. (1998). Dede Korkut kitabı: incelemeler, derlemeler, aktarmalar. Selçuk Üniversitesi Yasatma Ve Geliştirme Vakfı.
- ÖZBAY, M., & KARAKUŞ, E. (2011). Dede Korkut Hikâyelerinin Türkçe Öğretimi Ve Değer Aktarımı Açısından Önemi. Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi, 1(1), 21-31.
- Kabaklı, A. (1994). Türk edebiyatı I. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Unat, Y. (1999). Osmanlı Astronomisine Genel Bir Bakış. Osmanlı, c, 8, 411-420.
- Konur, T. (1995). Ortaoyunu. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 12(12), 047-051.

MILLI AZƏRBAYCAN TARIHI MÜZESINDE KORUNAN KADIM İSLAM ELYAZMALARI

(ANCIENT ISLAM MANUSCRIPTS PRESERVED IN NATIONAL MUSEUM OF HISTORY OF AZERBAIJAN)

Habibe ALİYEVA*

One of the signs shown existence of high civilization and the state in old times in the society is a script. Guran-i-Karim page written in Kufic script in 8-9th century and preserved in library of NASA Institute of Manuscripts is an old manuscript. Following that, the calligraphy about Arabian language and vocabulary in 11 and 12th centuries are the oldest ones.

Manuscripts started to develop also from the stand of art since the first periods. This development was first manifested in handwriting, later processing with great development way through volumes, decorations and miniatures. Documentary calligraphies during the time of Saljuks (XI-XIII c.), Mamluk Bahri (1250-1390 year), Ilkhanids (XIII-XIV c.), Mongolians and Akkoyunlus in 13-15th centuries developed more widely. Great calligraphs, miniature masters and bookbinders created valuable works in bookish art in that time.

Only a few part of Azerbaijani manuscripts, the great part of which was destroyed for 70 years during post Soviet regime reached up to date. Little number of manuscripts which were kept on the roofs, walls and under the ground during that period were obtained lately, i.e. after Azerbaijan gained independence. But it is regretted that a number of manuscripts were taken abroad. Thus, a part of very valuable Azerbaijani artefacts had been lost.

Majority of those calligraphies are protected also in NASA libraries and National Museum of History of Azerbaijan.

The role of National Museum of History of Azerbaijan is peerless in preservation of artifacts of Azerbaijan and their delivery to next generations. Among the different-theme 450 copied manuscripts, Koran-i-Karim, its interpretations, middle-age manuscripts concerning medicine, mentality and other sciences excel.

GİRİŞ

Azerbaycan Cumhuriyeti, Arap harfli el yazması eserlerin en fazla olduğu ülkeler arasında gelmektedir. Azerbaycan'da kurulan devletlerin ve bu devletlerin bünyesinde yaşayan milletlerin (başta Azerbaycan Türkleri olmak üzere) sosyal, kültürel, edebî, dinî, siyasi, ticari, iktisadi, askerî... alanlardaki birikimini bugüne taşıyan pek çok el yazması Arap harfli Türkçe, Arapça ve Farsça eser Azerbaycan El Yazmaları Enstitüsünde, devlet arşivlerinde, kütüphanelerde, müzelerde, üniversitelerin enstitü ve bölümlerinde muhafaza edilmektedir (Alyılmaz, 2010:11-16).

* Dr., Epigraf, Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Milli Azerbaycan Tarihi Müzesi Müdir yardımcısı, Baki.

Ancak ilgili kurum ve kuruluşlardakiler kadar halkın elinde de el yazması eserler (Kur'an-i Kerimler, halk hikâyeleri, divanlar, mesneviler, fal kitapları, cönkler...) bulunmaktadır. Sovyetler Birliği zamanında yakılmaktan, yok olmaktan kurtarılan bu eserlerin de hak sahipleriyle irtibat kurularak/ anlaşarak koruma altına alınması ve üzerlerinde bilimsel araştırma ve incelemelerin gerçekleştirilmesi gerekir.

El yazma eserler ilim ve medeniyet tarihi baxımından büyük ehemmiyete maliktirler. Bir ölkenin ilmi ve edebi irsinin zenginliği el yazma eserlerin çokluğu ve muhtelifliği ile subut edilebiler, dünyaya gösterebiler. Şark ölkelerinde el yazma eserler 9. Y.y. itibaren görülmeye başlar. Ancak yaygınlaşması ve çoğalması 10-11 yy. olmuştur. Arap dilinde olan bu dönem yazmalarını XI. asırdan itibaren Fars yazmaları takib eder. Türk dilinde ise 13. yy. itibaren görülmeye başlar (Aliyev, 2000:6-7)

Azerbaycan'da bu gelişmeye parallel olarak hemin devirlerde yazmalar yayılmıştır. El yazmalar enstitüsü kütüphanesinde saxlanılan 8-9. asırda Kufi hatla yazılmış Kuran sayfası en eski el yazmadır. Bundan sonra 11-12 y.y. ait arap dili ve lügatı hakkındaki yazma en kadim olanlardır.

El yazmalar ilk dönemlerden itibaren sanat açısından da gelişmeye başlamıştır. Evvela hatda görülen inkişaf daha sonralar cilid, bezekler ve minyatürle böyük inkişaf göstermiştir. Selçuklular ve Abbasilerde görülen sanatlı yazmalar 14-15. Y.y. –da Timurlu ve Akkoyunlularda daha çox inkişaf etmiştir. Kitap sanatlarının zirve dönemi ise 16 yy. Safevi ve Osmanlı devletlerinde yaşanmıştır (Дарабади, 1953: 6-9). Bu devirde büyük hattatlar, minyatür ustaları ve cilitçiler kitap sanatında eşi bulunmaz eserler meydana çıkarmışlar. Hüsusen Mir Ali Tebrizi, Mir Ali Herevi, İmadi Haseni, Sultan Muhammed, Şahkulu gibi meşhur Azerbaycanlı sanatkarlar elinden çıkan eserler bugün London, Paris, Vashington, Peterburg, Berlin ve İstanbul gibi dünyanın öncül müzeylerinde saklanılmakta ve en kıymetli dünya medeni irsi numunelerinden kabul edilmektedir (Əfəndiyev, 1980:165; Əfəndi və Əfəndiyev, 2009:231).

Keçmiş dönemde böyük hissesi yok edilen Azerbaycan elyazmalarından ancak cüzi bir hissesi günümüze gelip çatmıştır. O dönemde damlarda, divarlarda ve torpak altında saxlanılan az miktardaki elyazmalar son vakitler əldə edilərək, satışa çıkarılmış ve teessüftür ki devlet müesseseleri tarafından alınmadığı için çok kismi ölke haricine çıkarılmışdır. Belece, çok değerli Azerbaycan maddi medeniyet numunelerinin bir hissəsi əldən çıxmışdır (Aliyeva, 2011: 13).

Bu dönemde büyük maddi-manevi fedakarlıklarda bulunan bezi mədəniyyətpərvər şəxslər tərəfindən satın alınan az sayıda eser muhafize edilmiş, harice çıkmalarına mani olunmuşdur. Aşağıda hususiyetleri hakkında malumat verdiğimiz bu kitaplar AMİA Milli Azerbaycan Tarih Müzesine verilmiştir (Foto 1,2,3,4,5,6,7). Bu yazmalar hakkında yığcam malumat verebilirik. Yazmaların orijinlerine gore:

- Azerbaycanlı alimler ve edipler tarafından yazılan eserler,
- başka milletden müelliflere ait olsa da Azerbaycanlı hattatlar tarafından üzü köçürülmüş eserler,
- Azerbaycanlı alimler tarafından okunmuş, üzerine şerh ve izah yazılmış eserler,
- Başqa müselman ölke müellif ve hattatları tarafından yazılmış, ancak Azerbaycanlı alimler tarafından okunmuş veya medreselerde okutulmuş eserler.

Eserler mevzularına gore şerh edilir

- Edebiyyat
- Felsefe ve mentiq
- Tıbb
- Astronomiya
- Matematik ve hendese
- Tarih
- Tasavvuf
- Arap dili grammatikası
- Edebi sanatlar belağat
- Kuranı Kerim
- Tefsir
- Fikh ve metodolojisi

Yazmaların dili: Arap, Fars ve Azerbaycan dilindedir.
Yazıldığı tarih: 15, 16, 17, 18, 19 ve 20 asırları ihata eder.

1. Yazarın ismi: Cemâluddîn Muhammed bin. Eserin adı: ”Abdulganî el-Erdebîlî (öl.647/1249) “Şerhu’l-Enmûzec fi’n-Nahv“. Yazmanın Dili: Arapça, Yazı Türü: Kafkaz neshi, İstinsah Tarihi: 1015/1606, Müstensih: Molla Ali Otmanlı Ali Gassani, Kitapın konusu: Arap Dili Grameri . Vakfiye kaydı var. Molla Abdülmecid ibn Adıgüzel en-Nuheviyə aittir.

2. Yazarın ismi: Ebul-Kasım İmemetdin Abdülkerim er-Rafii, Eserin adı: “Muxtasarul-Muharrir”, Yazmanın Dili: Arapça, Yazı Türü: Kafkaz nashi və sülüs, İstinsah Tarihi: 16-17yy., Kitapın Konusu: Şafii fiqhina dair (Kanun kitabı), Temellük kaydi (iyəsi): Molla Mutaza Əli-1231, Yeri: Azerbaycan/ Gah

3. Yazarın ismi: Celaleddin Muhammed b. Abdurrahman el- Kazvini Hatibü Dimaşk, Eserin adı: “Telhisu'l-Miftah fi'l-Meani ve'l-Beyan”, Yazmanın Dili: Arapça, Yazı Türü: başı ve sonunda kitapın ismi sülüs, Metin Kafkaz Neshi, Kitapın konusu: Arap edebiyyatı, belağat, İçerik Bilgileri: Fazıl-i Halhâlî (ö.745/1345)’nin şerhi, Şemsuddîn Zûzenî (ö.792/1390)’nin şerhi, Sa’duddîn Taftazânî (ö.792/1390)’nin Muttavel adlı şerhi ile birlikte, Ek Bilgiler: Balçık Köyü, Dokuzpare mahalında Molla Ahmet Efendi Medresesinde yazılmıştı, Müstensih: İbrahim ibn Ramelden el Hareki, İstinsah Tarihi: 1173/1760, İstinsah Yeri: Azerbaycan

4. Yazarın ismi: Abul-Hasan El-Guturi Abu Hafs En-Nasafi. Eserin adı: “Mecmaul-Bahreyn ve mültaqal-Nahreyn”, Yazmanın Dili: Arapça, Yazı Türü: nestalik-rik’a, Kitapın konusu:Hanefi Fıkhi, İstinsah Tarixi: 16-17 y.y.,Yeri: Azerbaycan/ Şeki

5. Eserin adı: Kitapul-Kanun. Yazmanın Dili: Arapça, Yazı Türü: Kafkaz neshi-rik’a, Kitapın konusu: Fıkh, Müstensih: Abdullah ibn Mahmud Can ibn Hanuli Min Camaati Karaman, İstinsah Tarixi: Ramazan 1102/1674, Yeri: Azerbaycan/ Kuba

6. Yazarın ismi: HÜSEYN AL KAŞİ AL-VAİZ. Eserin adı: “ Tafsir” , Yazmanın Dili: Farsca, Yazı Türü: nastalik-rik’a, Telif tarihi: 9.yy., İstinsah Tarihi: 16 yy., İstinsah Yeri: Azerbaycan

7. KURANI-KERİM, Yazmanın Dili: Arapça, Yazı Türü: güzel nash, İstinsah Tarihi: tahmini 18. yüzyıl, İstinsah Yeri: Azerbaycan

8. KURANI-KERİM. Yazmanın Dili: Arapca, Yazı Türü: nesih, İstinsah Tarihi: 18. asr, İstinsah Yeri: Tebriz

9. KURANI-KERİM. Yazmanın Dili: Arapca, Yazı Türü: nash, Tezhip Özellikleri: çok güzel nakışları var, Fiziksel Özellik: Kacarlar dönemine ait mükemmel bir eser, Telif Tarihi: 19 yy.başı, Telif Yeri: Tebriz

10. Yazarın ismi: Kazi Beyzavi (Tebrizi), Eserin adı: "Envarüt-tenzil ve Esrarüt-tevil", Yazmanın Dili: arapca, Yazı Türü: nash, Kitabın konusu: Kurani –Kerimin tafsiri, Telif Tarihi:10 yy., İstinsah Tarihi: 1112/1699

11. Yazarın ismi: Nasiretdin Tusi, Eserin adı: "Beyanı marifeti iman ve islam".Yazmanın Dili: farisi, Yazı Türü: nesih güzel, Kitapın konusu: Şia mezhabinde Dini meseleler hakkında sualler ve cevaplar. Müstensih: Əli ibn Mirza Muhammed Zaman el Hoyi, İstinsah Tarihi: 1247, İstinsah Yeri: Azerbaycan. Temellük Kaydı: Meşedi Mahmud Şekevi

12. Yazarın ismi: Nizami Gancevi. Eserin adı: " Hamsa", Yazmanın Dili: Farsca, Yazı Türü: nastalik, Kitapın konusu: Edebiyyat, Çap tarihi: 19.yy. sonu / Kacar dönemi

13. Yazarın ismi: Muhammed Fuzuli, Eserin adı: "Hadikatüs-süada" Yazmanın Dili: Azərbaycan, Yazı Türü: nesih, Kitapın konusu : Edebiyyat, Kerbala faciesi hakkında, İstinsah Tarihi: 19 yy. başı, Telif Yeri: Bağdat, Telif Tarihi: 16 yy., Ek Bilgiler: Şeki hanının möhrü var

14. Yazarın ismi: Muhammed Fuzuli, Eserin adı: "Divani-Fuzuli", Yazmanın Dili: Azerbaycan, Yazı Türü: Nash, Kitapın konusu: şiir, Çap Tarihi: 1915, Çap yeri: İstanbul

15. Yazarın ismi: Abdurrahman Camii. Eserin adı:"Yusuf ü Züleyha", Yazmanın Dili: farsca, Nazm eser, Yazı Türü: nastalik, Kitapın konusu: Edebiyyat, Telif Tarihi: 19 yy.

16. TİP ELYAZMASI , Yazmanın Dili: Azerbaycan , Yazı Türü: nastalik, Kitapın konusu: tip ve famakolojiya ait, İstinsah Tarihi: 18. yy., Bulunduğu yer: Azerbaycan/ Şeki

17. Yazarın ismi: Siyeri Nabi. Yazmanın Dili: farsca, Yazı Türü: nastalik, Kitapın konusu: Tarih, İstinsah Tarihi:12 yy., İstinsah Yeri: Azerbaycan / Şeki. Müstensih: Şekevi

18. Hat Numunesi (Murakka), Sülüs hattının harf birleşmelerinden ibaret hat numunesi. Hattatı: Molla Muhemmed Hapeti, Tarihi: 18 yy., Bulunduğu yer: Azerbaycan /Şeki

19. Miras Cedveli . Kaziler tarafından kullanılan miras hesap cedveli. Tertip edeni: Şeyh Ebu- Ali Şerefetdin İsmail ibn Ebu- Bekr, Katipi: Resul ibn Abdürrahim Zeyzidi, Tarihi: 1323, Bulunduğu yer: Azerbaycan/ Şeki

KAYNAKÇA

1. Alyılmaz Cengiz. Azrbaycan`da Eski Türk İzleri // I Uluslarası Uzak Asyadan Ön Asyaya. Eski türkce bilgi şöleni bildirileri, 18-20 Kasım 2009. Afyon: Afyon Kocatepe Universitesi yayınları, 2010, s. 9 -23

2. Aliyev Rafig. Azerbaycan Medeniyyetinin İnkişafında İslamın Yeri// *Kafkasyada İslam Medeniyeti Islamic Civilisation in Caucasia,* İstanbul, 3-10.
3. Aliyeva H.M. Calligraphy of Azerbaijan during the XVI – XVII Centuries.// The Fourth International Symposium of Printing and Publishing in the Language and Countries of the Middle East. Egypt: Bibliotheque Alexandrina, 27-29 September 2011, pp.12-14
4. Rasim Əfəndiyev. Azərbaycanın bədii sənətkarlığı dünya muzeylərində. Bakı:İşıq, 1980; Rasim Əfəndi və Toğrul Əfəndiyev. Azərbaycan İncəsənəti dünya muzeylərində. Bakı, 2009
5. Дарабади Г.А. Каллиграфиия персидской письменности (на азербайджанском языке). Баку:АДУ нешрийяты, 1953.

Fotolar



Foto 1-2



Foto-3



Foto 4-5



Foto 6-7

KADIN EL EMEĞİNİN DEĞERLENDİRİLMESİNE YÖNELİK BAZI ÖRNEKLER VE BUNLARIN KÜLTÜREL MİRASA KATKISI

(CONTRIBUTIONS OF FEMALE MANUAL LABOR IN PROTECTION AND PROMOTION OF CULTURAL HERITAGE)

Hande KILIÇARSLAN*
Ayşegül KARAKELLE**

ABSTRACT

People in our country benefit from handcrafts to transfer their cultural elements, traditions, customs, beliefs, oral transmissions, musics and plays visually and orally. Our country has a great richness of cultural heritage. Thanks to many women's manual labor that live in different regions of our country, we are able to transfer this heritage to next generations and they can make profit from their manual labor. Sibel Radiye Gül is the owner of the private museum in Ürgüp, Mustafapaşa that known as Doll Museum in public. She provides promotion for Turkish culture with tragacanth dolls. Aydın Bakır lives in İzmir's Ödemiş district and she makes embroideries and turns them into accessories and reaps a profit by her manual labor. She delivers her products that made of embroidery to not only in Ödemiş but every shop in Turkey's touristic regions and makes money out of it for herself and her family. Zahide Durmaz Akar makes rag dolls that include cultural elements and completes them with folkloric clothes that belongs to region. She calls them "besi dolls". Akar both helps to promote region's culture and she makes profit from it. Pakize Köksal is 70 years old and she lives in Kırşehir's Mucur district's Dalakçı village. She knits socks and booties that worn in region. She delivers these booties to profit from them in different provinces of Turkey.

In this report, informations are retrieved by dialogue method and many women's works who are from different socio-economics that live in different parts of Turkey who lay claim to material and spiritual culture with manual labor and their contribution for protection, promotion and transferization to next generations have been examined thoroughly with photos.

Keywords: Woman, Handicrafts, Cultural heritage, Material gain

GİRİŞ

El sanatları, ülkemize ait kültürel, tarihi ve mimari değerleri, bu değerlerin korunmasını, onarılmasını, tanıtılmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan en iyi unsurdur.

UNESCO 2003 sözleşmesinde "*Toplulukların, grupların, kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamaları, temsilleri, anlatımları, bilgileri, becerileri ve bunlara ilişkin araçları, gereçleri ve*

* Yrd. Doç., Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü/ Kırşehir.
** Yrd. Doç. Dr., Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü /Hatay.

kültürel alanları Somut Olmayan Kültürel Miras" olarak tanımlanmaktadır. Sözleşmeye göre; kültürel mirasın aktarılmasında ve sürdürülmesinde taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar, toplumsal uygulamalar, gösteri sanatları, ritüeller ve şölenler, doğa ve evrenle ilgili uygulamalar ve el sanatları geleneği olarak açıklanmaktadır (Anonim 2017b, Kılıçarslan ve Etikan 2016: 392, İşözen 2016: 226, Oğuz 2009:79).

"Yaşayan miras" olarak da tanımlanan kültürel mirasımız; topluluklara aidiyet ve devamlılık duygusu vermektedir. Bir başka açıdan yaratıcılık ve refahı desteklemekte, doğal ve sosyal çevrenin gelişimine yarar ve gelir sağlamaktadır (Anonim 2017a).

Bireylerin ve toplulukların yaşam biçimlerinden dolayı kültürel değerleri gün geçtikçe değerini yitirmekte ve yok olma tehditi içindedir. Bu sebeple kültürel mirasın araştırılması, yaşatılması, devamlılığının sağlanması, saklanması ve gelecek nesillere öğretici değer olarak aktarılması sözleşmenin amaçları arasında sayılmaktadır (Anonim 2017b, Kılıçarslan ve Etikan 2016: 392, İşözen 2016:226, Oğuz 2009:79).

Bireylerin kültürel mirası sürdürmelerindeki katkıları da çok önemlidir. Mirasa yapılan bireysel katkılar farklı açılardan olabilmektedir. Bir müze açarak da topluma ve mirasa katkı sağlarken, el emeğiyle yapılan ürünlerin satışından sağlanan maddi ve manevi katkı da kültürel mirasın sürdürülmesinde ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Bu şekilde kültürel mirasın sürdürülmesine katkı sağlayan kadınlarımızdan Sibel Radiye Gül, Aynur Bakır, Zahide Durmaz Akar ve Pakize Köksal bazı örneklerdendir.

KADIN EL EMEĞİNİN DEĞERLENDİRİLMESİNE YÖNELİK BAZI ÖRNEKLER

Kadın el emeği sayesinde kültürümüze katkı sağlayan kadınlarımızın başında Sibel Radiye Gül gelmektedir. El sanatlarımız içerisinde yer alan kitre bebek yapımını en iyi şekilde uygulayan ve devamlılığını sağlayan Gül, Nevşehir ilinin Ürgüp ilçesi Mustafapaşa beldesinde 1860 yılında inşa edilmiş tarihi bir konakta folklorik bebek yapımını sürdürmektedir. 2005 yılında Serkan Paydak ile kurdukları ve Kültür Bakanlığına bağlı "özel müze" statüsüne sahip yöre halkı tarafından "bebek müzesi" olarak da bilinen Kapadokya Sanat ve Tarih Müzesinde faaliyetlerini devam ettirmektedir. Kayseri Uzunyaylalı, Kafkas kökenli olan Sibel Radiye Gül, iki çocuk annesidir. Kışları Ankara'da yazları ise Nevşehir'de yaşamaktadır.

Kitre bebek yapımına hobi olarak başlayan Gül, "İnsan bebeğini nasıl satar" düşüncesi ile yaptığı bebeklerini satmak yerine biriktirme anlayışını benimsemiştir. Gül'ün çocukluğu köyde geçtiği ve çocukluğunda annesi bezden, babası ise tahtadan oyuncak yaptığı için bebek yapımına bir nevi alışıktır. Folklorik bebek sanatçısı Sibel Radiye Gül, "müzeyi kurarken amacının gelir kazanmak değil, bir kültür hizmeti vermek olduğunu" söylemektedir. Müzede yer alan her bir folklorik bebek büyük araştırmalar sonucu temasına uygun olarak hazırlanılıp, giydirilip sunumu yapılmaktadır. Yaklaşık 2000'den fazla kitre bebekleri sanatçı kendisi hazırlamıştır. Sanatçı, 40 cm'lik bebeklerle tarihi olayları canlandırdığını, böylelikle müzeye gelen özellikle çocuklara tarih anlatmanın daha kolay olduğunu söylemektedir. Kapadokya Sanat ve Tarih Müzesi Türkiye'de ilk dünyada ise temalı tek bebek müzesidir.

Ayrıca 150 yıldan fazla tarihe sahip olan müzenin de yer aldığı Büyük Sinasos Konağı'nda bebek atölyesi de yer almaktadır. Yurtdışından gelen ziyaretçilere burada kitre bebek yapım aşamaları da zaman zaman anlatılmaktadır. 2007 yılında, Japon Büyükelçiliği ile birlikte Japon sanatçıların katıldığı ve kendilerinin hazırladıkları bebeklerin sergisi yine konakta açılmıştır. 2008 yılında ise Polonya Büyükelçiliği aracılığı ile yapılan organizasyonda, Polonyalı sanatçılar gelmiş ve yaptıkları bebekler konakta sergilenmektedir.

Kapadokya yöresinin mimari ve tarihi kültürel zenginliğini en iyi biçimde sergileyen önemli tarihi yapılarından da birisi olan Sinasos Konağı'nın ve Kapadokya Sanat ve Tarih Müzesi'nin kurucularından olan Gül'ün tek amacı gelecek nesillerimize tarihimizi bir görsel şölenle anlatmak, tarihte yaşanmış ve Türklere ait olan mitolojik hikâyeleri de bebekler aracılığı ile yaşatmaktır. Yunus Emre, Nasreddin Hoca, Mevlana, Karacaoğlan, Köroğlu, Dede Korkut, Aşık Veysel, Hacı Bektaşi Veli, Cihan Pehlivanı Koca Yusuf gibi tarihe mal olmuş kişi ve olaylar, özgün kıyafetleri ve aksesuarlarıyla birlikte canlandırılmaktadır. Ayrıca Osmanlı saray kadınları, Osmanlı esnafları, İstanbul tulumbacıları, macuncu, oyuncakçı, yorgancı, bezirgan, şerbetçi gibi kimi sokak satıcıları, deniz donanması, askeri birliği, itfaiyecileri, Kurtuluş savaşı, halk kültürümüzden Kafkas dansları, semah gösterisi ve Urfa sıra geceleri, Mevlana, halk masallarımızdan Keloğlan ile Can Kız, Nasreddin Hoca, Kapadokyalı olup ün yapmış kişiler, yörenin günlük köy yaşantısı ve köy düğünleri özellikleriyle birlikte gruplandırılarak yer almaktadır.

Sanatçı, yöresel ve kültürel özelliklere sahip bebeklerle kültürel mirasımıza büyük katkı sağlamakta ve gelecek nesillere aktarmada kadın sanatçı olarak büyük rol oynamaktadır. Merkezi Ankara'da bulunan Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu (HKAK) 2010 yılında "Türk Halk Kültürüne Hizmet Ödülü'nü" Sanatçıya layık görmüştür.




Fotoğraf: 1, Sibel Radiye GÜL (Kılıçarslan 2016, Ürgüp)

Kadın el emeğini maddi katkıya dönüştüren Aynur Bakır İzmir ili Ödemiş ilçesinde doğmuş ve büyümüştür. 40 yaşında olan Bakır, yaklaşık 15 yıldır el emeğiyle ailesine katkı sağlamaktadır. İki çocuk annesi olan Bakır, Ödemiş yöresine has iğne oyalarını, efe başlıklarındaki oyaları, çeyizlerde kalan oyaları değerlendirip takıya dönüştürerek satışını yapmaktadır. Ödemiş'te Cumartesi Günleri kurulan Kadın El Sanatları pazarında, Pazar günleri kurulan Ödemiş Gölcük'teki el sanatları ve doğal yiyecek pazarında standt kurarak yöreye ziyarete gelen yerli ve yabancı turistlere satış yapmaktadır. Ayrıca Bakır, zaman buldukça

da turistik yerlere giderek stantlarda hem yaptıkları ürünlerin tanıtımını hem de satışını sürdürmektedir.

Aynur Bakır, çeyizlerde bulunan oyaların benzerlerini kendi yaparak veya çevresindeki köylerde yaşayan kadınlara yaptırarak kendi tasarımı ile bunları takıya dönüştürmektedir. Böylelikle çevresindeki diğer kadınlara da küçük de olsa istihdam sağlamaktadır. Özellikle yaz aylarında turizmin olduğu yerlerde Kuşadası, Urla, Ayvalık, Söke, Didim, Foça, Çeşme ve Alaçatı gibi turistik bölgelerde de el sanatları ürünleri satan kadınlar aracılığıyla ürünlerinin satışını yaptırmaktadır. Bu şekilde Bakır, ürünlerinin satışını bazen toplu şekilde yapabilmektedir. Böylelikle daha çok maddi kazanca sahip olabilmektedir.



Fotoğraf: 2, Aynur BAKIR (Kılıçarslan 2013, Gölcük ve Ödemiş, İzmir)

Kendi yöresel bebeklerini yapıp hem yöresel tanıtımını yapan ve satışını sağlayan Zahide Durmaz Akar, ikiz kız çocuklara sahiptir. 19 yaşında bu işe sıfır sermaye ile başladığını söyleyen Akar, küçükken ananesinin yaptığı bez bebeklerle oynayarak büyüdüğünü, daha sonra ananesi vefat edince ananesinden öğrendikleriyle bebekleri yapmaya başlamıştır.

Akar'ın ananesinin ismi "*besi*" olduğu için de bebeklere de "besi bebek" ismini vermiştir. Bebeklerde yöresel özellikleri vurgulayarak üretimini yapan Akar, besi bebeklerde ananesinin yöresel giyiminden esinlendiğini de özellikle vurgulamaktadır. Başlıklardaki, etek kısımlarındaki, renklerdeki, özel gün giyimlerindeki farklılıkları besi bebek yapımında da uygulamaktadır. Besi bebeğe baktığınızda nereye, kime ait olduğu çok rahat anlaşılmaktadır. Genç kızın giydiği başlıkla, daha yaşlı bir kadının giydiği başlıkları yani yöresel giyim özelliklerini bebeklerinde de uygulamaktadır.

Besi bebeklerde kullandıkları malzemeler; ipekli veya pamuklu dokuma kumaşlar, altın ve gümüş sırma iplikler, tellerdir. Akar'ın besi bebekleri ulusal ve uluslararası pazarlarda da büyük ilgi görmektedir. ABD, Fransa ve Japonya gibi ülkelerde bebeklerin satışı yapılmaktadır. İlk zamanlar kendi evinde bebeklerin üretimini yapan Akar, daha sonra belediyenin çarşı merkezde ücretsiz olarak verdiği dükkânda satışını sürdürmektedir. Şu an için yaklaşık 50 kadına da iş vererek istihdam sağlamaktadır. Adıyaman yöresinin yöresel tanıtımını sürdürmeye çalışan Akar, hem kendi maddi gücüne katkı sağlamakta, hem de çevresindeki

kadınlara iş sahası sağlayarak kadınların toplumdaki el emeği gücünü de artırmaktadır.



Fotoğraf: 3, Zahide Durmaz AKAR (Kılıçarslan 2014, Adıyaman)

Kadın el emeğinin kültürümüzün sürdürülmesine ve kadınlara maddi kaynak sağlaması açısından bir başka örnek de Kırşehir ili Mucur ilçesi Dalakçı köyünde yaşayan 71 yaşında olan Pakize Köksal'dır. Kırşehir yöresine özgü olan çorap ve patikleri uzun yıllardır ören Köksal, aile bütçesine de maddi katkı sağlamaktadır. Eşinin zihinsel yönden sağlık problemi olduğu için yıllardır kendi çabalarıyla ördüğü çorap ve patikleri çevresinin de yardımıyla özellikle büyük şehirlerdeki illerde yaşayan tanıdıkları yardımıyla satmak için göndermektedir. Bu şekilde maddi kazancını elde etmektedir. Fakat zamanla yaşadığı sağlık problemleri nedeniyle artık patik örmede zorluk yaşadığını da söylemektedir. Aslında Köksal gibi birçok kadınımız bu şekilde yaşamını sürdürebilmektedir. Kendi yörelerine has el sanatlarından yararlanarak yaptıkları ürünlerin hem tanıtımlarını yapmaktalar hem de kendilerine maddi kazanç sağlamaktadırlar.



Fotoğraf: 4, Pakize KÖKSAL (Kılıçarslan 2016, Dalakçı, KIRŞEHİR)

SONUÇ

Kadın el emeğinin değerlendirilip yöresel kültürün tanıtılmasına katkı sağlayan kadınlarımızın sayısı oldukça fazladır. Özellikle yörelere özgü kültürleri ön plana çıkarmak, günümüzün yaşam koşullarına bu ürünleri uyarlayarak kültürün devamlılığını sağlamak, Türk kültürünü tanıtıcı faaliyetlerle yeni nesillerin ve uluslararası pazarlarda kültürleri hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlamak kültürel mirasımızın sürdürülmesinde önemli katkıları bulunmaktadır. Kadınlarımızın el emekleri sayesinde maddi kazançlarına da kendi aile bütçelerine de büyük katkı sağlamaktadırlar. Bu şekilde olan kadın el emeklerine maddi ve manevi açıdan destek olmak ve kadınlarımızın yaptıklarını tanıtmak kültürel mirasımızın devamlılığı için çok önemlidir.

KAYNAKÇA

Anonim, 2017a. “Somut Olmayan Kültürel Miras Hakkında”, http://www.unesco.org.tr/?page=11:129:5:turkce. Erişim Tarihi: 27.04.2017

Anonim, 2017b. “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”, http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/SOKM_KORUNMASI.pdf. Erişim Tarihi: 27.04.2017

İşözen, Ö. Oylum. (2016). “Ottoman Ladies’ Garments Museum and Cultural Heritage”. V. Uluslararası Türk sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri. 13-16 Nisan 2016, Komrat/Moldova. S:225-232.

Kılıçarslan, H., Etikan S. (2016). “Özel Müzelerin Kültürel Mirasın Tanıtılmasına Katkısı; Kapadokya Sanat Ve Tarih Müzesi” Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu
Bildiri Kitabı Cilt 1. 5-7 Kasım 2015. S:391-406. Ankara.

Oğuz, M. Öcal. (2009). “Somut olmayan Kültürel Miras Nedir?” Geleneksel Yayıncılık. Ankara.

Kaynak Kişiler

Aynur BAKIR, Kadın el sanatları pazarı, Ödemiş. 2013
Pakize KÖKSAL, Dalakçı Köyü, Kırşehir, 2016
Sibel Radiye GÜL, Kapadokya Sanat ve Tarih Müzesi, Mustafapaşa, Ürgüp. 2013,2016
Zahide Durmaz AKAR, Adıyaman, 2014

20. OTURUM (20. SESSION)-B Salonu (B Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Rubin ZEMON
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Nurettin GÜLAÇTI

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

TÜRK SANATINDA EVRENSELLİK SORUNU ÜZERİNE

(ON THE MATTER OF UNIVERSALITY IN TURKISH ARTS)

Erdem ÜNVER*

ABSTRACT

Art is a changing process in the course of time, and the system of sensation, thought and behaviour in which the concept of tradition is recurrent. These seemingly two paradoxical concepts- change and tradition- are not only peculiar to Turkish Art.

It is possible to see a Turkish-Islamic synthesis in our traditional art whose origins date back to pre Islamic ages as well as the Islamic period. In other words, it can be said that we have developed an aesthetic language of our own in the process of artistic creation. Nevertheless, our traditional arts which include miniature, calligraphy, art of illumination and marbling have been neglected along with Westernization and thus these art forms could not compete with dynamics of change.

Cultural dependency which developed out of science and technology has created a sense of change in our cultural and artistic realms. This perception leading to what is called the universal does not obviously contribute to the development of local and national art.

The aim of this study is to analyse the reasons why Turkish Arts could not attain universal norms and therefore remained on a local scale.

Key words: Universality, Traditional, Turkish Arts.

GİRİŞ

Dünya siyasetine, bilim ve teknolojisine hükmetmek ne anlama geliyorsa, kültür dünyasında evrensel sanat dili o anlama gelmektedir. Her evrensel değer, bir yörenin, yerelin ürünüdür. Ortak insanlık iradesine seslenme gücü ve kullandığı dille evrensel olur. Geleneksel ise bir yörenin, bir kültürün, bir toplumun duygularına ve estetik ölçülerine göre şekillenir.

Genelde Türk Kültürü değişim sürecinde birbirine bağlı bir süreklilik göstermez. İslamiyet'in kabul edilmesi ve Batı'nın bilim, teknoloji ve kültürüne yöneliş, Türk Kültüründe kökten değişim ve dönüşüm yaşanmasına neden oldu. Bilgiye ulaşma isteği ve teknoloji geliştirme becerisinden uzak kalma, kendi dinamiklerimizle kültürel değişimimize engel oldu. Geçmişten gelen ve bir düzen üzerine kurulmuş olan standartlar, geleneksel yaşamın sınırlarını belirledi. Değişken ifade biçimine yöneliş mümkün olmadı. İslamiyet'in kabul edilmesi sonrasında kültürel bir sentez gerçekleştirildiği halde, Batı ile olan etkileşim hep tek taraflı gelişti. Nasıl Batı'nın bilimi ve teknolojisi egemen bir güç oldu ise, Batı'nın kültür ve sanat ölçütleriyle değişen anlatım biçimleri de hep yerel ve ulusal olanın önüne geçti. Bu süreç, Türk Sanat ve Kültürünü belirleyen etkenleri dışlarken, Batı'ya özgü olan sorgulanmadan, milli kültür potasında yeniden biçimlendirilmeden taklit edildi. Değişen dünya beklentilerinin farkında olamayan

* Doç. Dr., Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara.

düşünce sistematiği, geleneksel sanatların değişimini gerçekleştirebilecek yetkinlikten uzak kaldı. Türk sanatçısı değişim sürecinde rol alırken, farklı olanı kendi kültür potasında değerlendirerek sentez yapabilecek yetkinlikte değildi (Tansuğ, 1988:137). Başka bir ifadeyle, sanatın neyi anlattığından çok, nasıl anlattığı dikkatlerden kaçtı. İçerikle boğuşan yöresellik, kendisini evrensel boyuta taşıyacak sunum biçimini değiştiremedi.

Osmanlı Devletinde geri kalmışlık, etkilenmenin temel belirleyicisidir. Özellikle Fransa, geri kalmışlıktan kurtulmanın sırlarına sahip bir ülke olarak görüldü. Cumhuriyet sonrasında da çağdaş dünyayı temsil ettiğine inanılan Avrupa kriterleri, peşinde koşulması gereken değerler olarak kabul edildi. Sözü edilen etkilenme hep tek taraflı oldu ve edilgen taraf hep Türk-İslam dünyasıydı. Türk Kültürünün tüm aşamalarını birbirine bağlayan süreç devamlılığını engelleyen sosyolojik, ideolojik etkenler, padişahın Batı sanatını sahiplenme isteği ve değişime açık azınlığın çabaları kararlı biçimde devam etti. Cumhuriyeti kuran ve yöneten irade de bu devamlılığın sahibi oldu.

Sanatı bir araç olarak değerlendiren Batı'nın din anlayışı yanında, Burjuva sınıfı sanatçının örgütlenmesinde, sanatın ekonomik bir metaya dönüşmesinde ve uluslararası pazar boyutuna ulaşmasında etkin rol oynadılar. Bu sürecin teknolojinin evrenselleşme süreciyle hız kazandığı, bilim ve teknolojinin biçimlendirdiği yeni toplumsal duyuşun sanatlarını da değiştirdiği söylenebilir. Sözü edilen bu değişim, hem bilim-teknolojide, hem de sanatta uzmanlaşmayı içermektedir. Uzmanlaşma, varlığı tüm nesnelliği ile doğru biçimde verebilmek yerine, varlığa yeni ve özgün biçimler kazandırabilme becerisi olarak anlam kazandı. Bilim, varlığın yasalarını nesnel verilerle ortaya koyarak gelişirken; sanatçı, varlığın biçiminin sanatın vazgeçilmez ve tek unsuru olmadığını savunarak sürekli değişim sağladı.

Geleneksel yaşam biçiminin devam etmesi, toplumsal değişimi sağlayacak dinamiklerden uzak kalınması anlamına geliyordu. Bilgi ve teknolojiyle varlığa yönelik algı ve yargı becerisini geliştiren Batı, Osmanlı toplumunun çok önündeydi. Aynı zaman diliminde bulunmakla birlikte, tarihsel duyuş sistematiği birbirinden çok farklı düzeylerdeydi. Geleneksele bağlı kalma, estetik değerlerde ve sanatta da bir değişime izin vermedi. Geleneksel olmak, kültür bağlarından kopmayı engelledi. Bilgi ve teknolojiyle gelişemeyen toplum, yeni kültürel formlara ulaşamadı. Belirli ve tekrar edilen kalıplara uyularak yapılan, daha çok teknik yetkinliği, ustalığı önemseyen sanat anlayışı sürekliliğini korudu (Hauser, 1995:17).

Bilim ve teknolojik etkilenmeler gelişme adına bir zorunluluk olmakla birlikte, kültür ve sanat alanındaki yönelim ve kültürel değişim, önemli sorunları beraberinde getirdi. Değişim sürecinde milli ruh ve kimliğin ne tür tahribatlara uğradığı sorgulanamadı. Günümüzde de devam eden süreci olduğu gibi doğru görmek, analitik olmayan taklitçi bir kolaycılığa yönelmektir. Toplumsal geçmiş ve geleneğe dayanmadan özgünlüğü yakalamak söz konusu değildir. Her toplumun algılama ve sorgulama yetisi birbirinden farklıdır (Tansuğ, 1988:8).

DEĞERLENDİRME

Yaşantıya dayanmayan etkilenmeler genel duyuş ve düşünce sistematiğiyle örtüşmediğinden duyarlık ve sentezden yoksun olmaktadır. Sanatçıların üslup ve yetenek düzeyleri, yeni sanatsal dilin özüne ulaşabilmeyi güçleştirmiştir. Bu nedenle oluşturulan yeni ifade biçimleriyle kitlelerin buluşması ve

toplumsal kabul görmesi kolay olmamıştır (Tansuğ, 1988:8). Çünkü sanat toplumun bir parçasıdır. İnsan ilişkilerinin dayandığı iletişimleri olanaklı kılmakla kalmaz, bu ilişkilerin niteliğinin bir parçasıdır (Baynes 1981:30). Bu genel yaklaşım ışığında şu değerlendirmeleri yapmak mümkündür:

1- Geleneksel anlatım biçiminde sanatçı kendi yolunu seçme özgürlüğüne sahip değildir. Sanatçıyı diğerlerinden ayıran bireysel anlatım farklılığı, eylemlerinde bağımsız olduğu anlamına gelmez. Bu durum, kendine karşı sorumlu olabilme ortamının henüz oluşmamasından kaynaklanmaktadır. Sanatında geleneksele yönelik tutucu tavrı, tam bir irade yokluğunu da ifade etmez. Ancak, nesnel düzen kaygısı sanatsal olandan ve öznellikten daha ileridedir. Kompozisyon anlayışı, alışılagelmiş öğelerin uyuma bağlı dizilimiyle şekillenmektedir.

2- Nesneli geçmişten gelen kalıplaşmış anlatım biçiminde çizgi ve renk uyumu içinde verebilme çabası bireyselliğe ve tinselliğe engel oldu. Böyle bir ortamda sanat ülküsü mantığının oluşması ve gelişmesi mümkün olmadığı için, soyut ya da somut geleneksel biçimler, değişim bağlamında süreklilik gösteren bir yöne evrilemedi. Sanatsal tutku geleneksel davranışa yenik düştü.

3- Özellikle minyatür sanatı, genellikle sipariş üzerine bir konuyu öykülemek üzere kurgulandı. Sarayın beğenisi her şeyin üzerindeydi. Metni tanımlama ve tamamlama görevini tam olarak yerine getirebilme kaygısı, anlatım biçiminde farklılığı engelledi. Siparişle sanat anlayışı, beklentileri ve istekleri temel referans aldığı için adeta programlanmış bir algı egemen oldu. Alışılagelmiş olanın ve belirli kalıpların tekrarı sadece teknik yetkinliğe gereksinim duyuyor, kullanılan teknik de yeniliğe açık olmayan tek düzeliği dayatıyordu.

Gerek minyatür gerekse tezhip sanatında kompozisyonların farklılığı, çalışma disiplini düzeyinde estetik bir duyarlıkla açıklanabilir. Sanatçılar, içinde bulundukları evrenin dışına çıkamamışlardır. Duyguların ifade edilememesi sanatsal etkiyi azaltmıştır.

4- Bu çalışma disiplininde doğa görüntüsü, kompozisyonu tamamlayan motifler olarak yer aldı. Bu davranışın nedeni, sanatın varlıkla olan ilişkisinin derinliğine sorgulanamaması ve bu yöndeki kararsızlığın aşılamamasındandır. Anlatım biçiminde sınırları zorlayamamak, varlıklar arasındaki ilişkinin farklı bir biçimde sorgulanamamasından kaynaklanıyordu.

5- Genel bir ifadeyle, kültürel ve sanatsal değişim bireysel yeteneklerle değil, toplumun uygarlık düzeyinin yükselmesiyle mümkündür. Eğer sanatçıya verilen görev, günlük yaşamın gerçekleriyle şekilleniyorsa, sanatçının hayal ve imgeler dünyasına yönelmesi, aklın sınırlarından uzaklaşması olası değildir. Bu nedenle, görülen ve duyulandan öteye geçerek sezgilerine yönelemez.

6- Sanat yapımında sanatsal zekâ ve eleştirel yetenekten uzak kalma sanatçının yaratıcı dehasının önünde önemli bir engel teşkil ediyordu.

7- Üretilen sanat, kolay anlaşılabilen, açıklanabilen beğeni kuralları üzerine kurulu bir olguya dönüştü.

8- Türk Sanatları Batı Sanatlarıyla paralel, ya da birbirini takip eden düzenli evreleri geçirmedi. Batı'nın üslup farklılıkları ve rekabetlerini yaşatacak toplumsal ölçütler yoktu. Bu nedenle alternatif üretecek kararlılık görülemedi. Yani, yaşama bağlı değer ölçütlerinin tek düzeliği sanatta da hissedildi. Sanatçıdaki beğeni düzeyi estetik ölçütleri değiştirecek, bir anlatım biçimine başkaldırıp yeni bir biçimi savunamadı. Birbirine benzer üretim yeni ve değişken olana ulaşamadı.

SONUÇ

Yönetim iradesinin varlığı, değişimin başarılı olduğu anlamına gelmez. Değişim, bilim ve teknolojik gelişmenin izlerini taşıdığı ve toplumun değişime hazır olduğu oranda başarılı olur. Oysa gerek Osmanlı'da gerekse Cumhuriyet döneminde, sanatçılara nesnelliği ve belirlenmiş kuralları değiştirebilecekleri sosyolojik ortamın hazırlandığı, sanatsal davranışlarında özgün ve özgür olabilme fırsatının verildiği söylenemez. Bu nedenle Osmanlı sanat dili kendi klasik düzeninde üretirken evrensele yönelemedi. Bir başka deyişle, geleneksel anlatıma başkaldıran sanatçılar yetişmedi. Kültürel dokunun sabitliği, öteden beri sanatçıları romantik duygulardan uzak tuttu. Çünkü düşünce ve yaşam biçimleri değişmeyenlerin, alışılagelmiş, kalıplaşmış biçimlerden kurtulmaları mümkün değildi. Bu ifadelere neden olan sosyolojik gerçekler doğrultusunda aşağıdaki tespitleri yapmak mümkündür:

1- Kültürel değişim sürecinde sanat ve toplum arasındaki etki ve tepki işlevselliği göz ardı edildi. Her sanat eserinin kendi tarihsel anını, o anın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini ve umutlarını yansıttığı gerçeği görülmezden gelindi (Fischer, 1985:11).

2- Toplumdan kopuk, yönetim ve elitin değişim iradesi toplumsal algı sınırlarını zorladı ve kabulden öte dayatmaya dönüştü.

4- Taklitle başlayan süreç, geçmişi unutturma boyutuna ulaştı, yaşanılan anı geleceğe dönük yorumlama becerisini azalttı. Geçmişle gelecek arasında geçiş görevini yerine getirecek olan değerler işlevsiz kaldı.

5- Kendi geçmişinden kaçarak, başkasına ait olana sarılarak ütopik bir başarı hedeflendi Batı kendi iç dinamizmi ile sanatsal anlatım biçimlerini yaşarken, taklidin kültürel değişim noktası olarak değerlendirilmesi sorgulanmadı. Bu sorgulama, sanatın taklitten kaçınması gerektiği, kendine özgü yolu kendi kültürü içinde genel kültürü genişletecek şekilde değişimi yaşaması anlayışına dayanmalıdır (Ersoy, 1995:12).

6- Toplumsal değişkenlerin yokluğu, tutuculuğu sürekli hale getirdi, dinamik düşüncelere ulaşılamadı. Değişemeyen toplumun sanatçısı da değişerek evrenselliği yakalayamadı.

7- Dünyanın sanat haritasına bakıldığında, sanatsal açıdan yaratıcı olan bölgelerin, bilimsellikle paralel olduğu görülür. Bilimsel icat ve sanatsal yaratma aynı yaşamsal enerjinin dile gelişidir (Bazin, 1998:507). Bu nedenle eğitim sisteminin, bireyleri bilimsel ve sanatsal yaratıcılığa uygun davranışlar geliştirecek biçimde düzenlenmesi gerekir. Çünkü bilim dalları gibi sanatta da bilinmeyenin keşfi önem kazandı. Bu bir bakıma sanatçının kendi mikro kozmosunu keşfetmesiyle de ilgilidir (Turani, 1992: 680).

KAYNAKÇA

Baynes, Ken (1981), Toplumda Sanat (Çeviren: Yusuf Atılgan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bazin, Germain (1998), Sanat Tarihi, (Çeviren Üzra Nural), Sosyal Yayınları, İstanbul.

Ersoy, Ayla (1995), Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Fischer, Ernest (1985), Sanatın Gerekliliği, (Çeviren: Cevat Çapan), Kuzey Yayınları, Ankara.

Hauser, Arnold (1995), Sanatın Toplumsal Tarihi, (Çeviren Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tansuğ, Sezer (1988), Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turani, Adnan (1992), Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ANNELERİN AĞRISI OLAN ÇOCUKLARINA YAKLAŞIMLARI: KONYA İLİ ÖRNEĞİ

(MOTHER'S APPROACH TO CHILDREN WHO HAVE PAIN COMPLAINTS: A SAMPLE OF KONYA CITY)

Berrin OKKA*

ABSTRACT

Aim: It is commonly thought that the families do not have enough knowledge about the harms and side effects of traditional practices made on children, in spite of the fact that they are prevalent among society. It is aimed, in this study, to determine the traditional and complementary practices made by mothers on their children who complain of pain.

Material and Methods: The workgroup of this descriptive study comprised of mothers who brought their children to different family health centers in Konya to have them examined in January-February 2017 between. The questionnaire forms drawn up before the study were filled in together with the volunteers in a face to face meeting. The practices made by mothers on their children who had pains in their throats, ears, abdomen, and teeth were determined.

Results: It was determined that most of the mothers made paramedical practices on their children who had ear, throat, tooth, and stomach pain. It was seen that most of those practices comprised methods that might adversely affect the children's health.

Conclusion: As a result it is suggested that women be informed, by health personnel about child care, health problems, and misapplications frequently seen, and the printed and mass media make informative programs.

Key words: Traditional medicine, Complementary/alternative medicine (CAM), Pain

GİRİŞ

Çocuklarda herhangi bir hastalık, travma veya çeşitli tıbbi işlemler sonucu ortaya çıkan ağrı, çocuklar tarafından istenmeyen deneyimlerden biridir ve konu ile ilgili yetersiz eğitim ve bilgi çocuklarda etkili bir ağrı yaklaşımı yapılmasını engelleyebileceği için önemli bir konudur (Emir ve Cin, 2004:153-160).

Uluslararası Ağrı Çalışma Birliği'ne (IAPS) göre *"Ağrı var olan veya olası doku hasarı ile ilgili veya bu hasar ile tanımlanabilen hoşa gitmeyen, duysal ve duygusal bir deneyimdir."* Ağrı kişisel ve çevresel faktörlere de bağlı bir duygudur (IAPS, 1994:1).

Çocukluk döneminde yaşanan ağrılardan en çok görüleni karın, boğaz, kulak ve diş ağrılarıdır. Aileler ağrı durumları ile baş etmede farklı çözümler aramaktadır (Efe vd., 2012:69-76).

Hem sağlığı koruma hem de sağlık sorunlarının çözümü konusunda son yıllarda gelişmiş ülkelerde de modern tıp yöntemlerine ek olarak başka yöntemlere

* Yrd. Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Meram Tıp Fakültesi, Tıp Tarihi ve Etik Anabilim Dalı, Konya, Türkiye.

de başvurma düzeyinde bir artış gözlemlenmektedir. Bu uygulamalar genel olarak tamamlayıcı ve alternatif tıp (TAT) olarak isimlendirilmektedir (CAM, 1995:3).

Alternatif tıp, tıbbi tedavilerin yerine geçen ve modern tıp tarafından kabul edilmeyen her türlü sağlık hizmeti olarak ifade edilmektedir. Tamamlayıcı tıp ise tıbbi tedaviye ek olarak uygulanan tedavi ve bakım sistemidir. Bu iki terim birlikte tamamlayıcı ve alternatif tıp başlığı altında kullanılmaktadır. Modern tıp kanıta dayalı yaklaşımlardan yararlanmaktadır. Tamamlayıcı ve alternatif tıp uygulamaları ise genellikle kanıtlanmamış varsayımlara dayanmakta ve bir takım inanç ve tecrübeleri esas almaktadır. Bu uygulamalardan bazılarının doğal olduğu için iyi ve güvenli olduğu şeklinde bir inanış söz konusudur. Çocuklarda da TAT kullanımının giderek arttığı görülmektedir. Bu uygulamaların yan etkilerinin göz ardı edilmesinin toplum sağlığını olumsuz etkileyebileceği unutulmamalıdır (Tuncel ve ark.2014:148-153; Muslu ve Öztürk 2014:62-6).

Bu çalışmada Ocak-Şubat 2017 tarihleri arasında Konya'da farklı bölgelerdeki Aile Sağlık Merkezleri'ne başvuran ve 3-6 yaş grubu aralığında çocuğu olan kadınların çocuklarında karşılaştıkları ağrılı durumlarda tamamlayıcı tıp uygulamalarından hangilerini tercih ettikleri ve tamamlayıcı tıp uygulamaları ile ilgili yaklaşımları ve bilgi kaynaklarının belirlenmesi amaçlandı.

GEREÇ VE YÖNTEMLER

Bu tanımlayıcı çalışma, 2017 yılında Konya (Türkiye) il merkezinde yapıldı. Çalışmanın evreni ve örneklemi Ocak-Şubat aylarında farklı Aile Sağlığı Merkezlerine başvuran 3-6 yaş grubu aralığında çocuğu olan kadınlardan oluşmaktadır. Araştırma gönüllülük esasına dayanmaktadır. Veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından literatür taranarak hazırlanan bir anket kullanıldı. Anket katılanların sosyo-demografik özellikleri, çocuklarında karın, boğaz, kulak ve diş ağrısı durumlarında tamamlayıcı tıp uygulamalarından hangilerini tercih ettikleri, uygulamalar için yararlandıkları kaynaklar ve kullandıkları yöntemlerin etkinliği konusundaki yaklaşımları gibi soruların yer aldığı 20 sorudan oluşturuldu. Çalışma öncesi Necmettin Erbakan Üniversitesi Meram Tıp Fakültesi'nden etik kurul izni alındı (2015/191). Uygulanan ilk on anket ön deneme olarak kabul edildi ve çalışmaya alınmadı. Araştırmanın verileri çalışmaya katılmayı kabul eden ve onamı alınan annelerden anket formu yardımıyla yüz yüze görüşme yöntemi ile elde edildi.

Anket gönüllülük esasına dayalı olduğundan, uygulama öncesinde çalışmaya katılanlara çalışmanın amacı açıklanarak onamları alındı. Veriler öncelikle dağılımına uygun betimleyici istatistiklerle özetlendi.

BULGULAR

Çalışmaya katılan 150 kadının yaş ortalaması 30.8 ± 6.13 tü. (min: 18, mak: 48). Katılımcıların % 93.3'ü evliydi, % 6.7'si eşinden ayrılmış ya da eşi ölmüştü. Annelerin % 40.0'ı ilkokul mezunuydu ve % 60.0'ı çalışmıyordu. Gelir durumlarını % 56.7'si orta düzey olarak ifade ederken, % 88. 0'si sosyal güvencesinin olduğunu belirtti. Katılımcıların % 77. 3'ü çekirdek aileye sahipti, % 40.7'sinin bir çocuğu vardı ve % 85.3'ü ilde yaşamaktaydı.

Katılımcıların bildiklerini ifade etikleri tamamlayıcı ve alternatif tıp uygulamalarına bakıldığında; çalışmaya katılan kadınların %87.3'ü bitkisel tedavi, % 58.7'si masaj tedavisi, % 41.3'ü akupunktur tedavisi, % 38.0'i kupa tedavisi, %

36.7'si hacamat tedavisi, %33.3'ü sülükle tedavi, % 16'sı ozonla tedavi, % 11.3'ü hipnoz tedavisi, % 10.7'si PRP tedavisi, % 10.7'si diğer (yoga, refleksoloji, ayurveda, bioenerji vb) tedavi yöntemlerini bildiklerini belirttiler.

Annelerin boğaz ağrısı olan çocuklarına yaptıkları uygulamalar içinde % 74,7'sinin çocuklarını herhangi bir sağlık kuruluşuna götürmek olduğu saptandı. Çalışmaya katılan kadınların % 70'inin boğaz ağrısı şikayeti olan çocuklarına sıcak ya da ılık çay (nane-limon, ıhlamur, ada çayı) veya ballı süt hazırlayıp içirdikleri belirlendi. Kadınların % 46.0'sı ağrı kesici verdiklerini belirtirken, % 4.0 ü diğer yöntemleri (gargara yaptırma, pirinç ya da pirinç unundan lapa sarmak) kullandığını ifade ettiler. (Tablo 1)

Annelerin kulak ağrısı olan çocuklarına yaptıkları uygulamalar Tablo 2'de verildi. Çalışmaya katılan kadınların %89.3'ü çocuklarını herhangi bir sağlık kuruluşuna götürdüklerini belirtti. Annelerin % 52.7'sinin ağrı kesici verdiği, %35.3'ünün çocuğunun kulağına anne sütü damlattığı, % 16.7'sinin sıcak su ile ıslatılmış havlu ile kulağa masaj yaptıkları ve % 12.7'sinin diğer yöntemleri (kulağa zeytinyağı/ gliserin damlatma, soğan veya sarımsak gibi bitkilerin suyunu damlatma vb) uyguladığı görülmektedir.

Annelerin karın ağrısı olan çocuklarına yaptıkları uygulamalar Tablo 3'de verildi. Çalışmaya katılan kadınların % 80.7'si çocuklarını herhangi bir sağlık kuruluşuna götürdüklerini ifade etti. Annelerin % 62.0'si bitki çayları (nane-limon, kekik, ada çayı, papatya çayı, anason çayı, melisa çayı vb) hazırlayarak içirdiklerini, % 57.3'ü karın bölgesine sıcak su torbası, ısıtılmış mermer parçası vb uygulayarak sıcak uygulaması yaptığını, % 53.3'ü karın ve sırt bölgesine masaj yaptığını, % 45.3'ünün çocuklarına ağrı kesici verdiğini, %18'inin karın bölgesine veya ayak tabanına farklı bitkisel karışımlar (zeytin yağı, kekik yağı, biberiye yağı veya gül yağı) hazırlayarak uyguladıkları ve % 6.0'sının ise diğer yöntemleri (çörek otu, bal karışımı yedirmek, bitkilerden lapa hazırlayıp sarmak) uyguladığı saptandı.

Annelerin diş ağrısı olan çocuklarına yaptıkları uygulamalar Tablo 4'te görülmektedir. Çalışmaya katılan kadınların % 84.0'ü çocuklarını herhangi bir sağlık kuruluşuna götürdüklerini ve % 51.3'ü ağrı kesici verdiklerini ifade ettiler. Annelerin % 15.3'ü tuz-limon suyu veya sirkeli suyla gargara yaptırdığını, % 13.3'ü ağrılı dişin üzerine aspirin koyduklarını, % 12.7'si ağrılı dişin üzerine kolonyalı veya sirkeli pamuk koyduğunu belirtti. Annelerin % 12.7'sinin diğer yöntemleri (dışarıdan soğuk kompres uygulama, karanfilli bitki çayı içirme, karanfil çiğnetme, saf zeytinyağı damlatılmış pamuğu ağrıyan dişin üzerine koyma) uyguladığı belirlendi.

Annelere ağrı ile ilgili uygulamalar konusunda bilgi edindikleri kaynaklar sorulduğunda: % 72.0'si anne, baba, büyükanne, dede gibi aile büyüklerinden, % 58.7'si internetten, % 30.0'u televizyon, radyo vb. görsel basından, % 24.7'si arkadaş çevresi, % 5.3'ü ise gazete, dergi vb. yazılı basından bilgi edindiklerini ifade etmişlerdir.

TARTIŞMA

Bu çalışmada kadınların bildiklerini ifade ettikleri TAT yöntemleri arasında ilk üç sırayı bitkisel tedavi, masaj tedavisi ve akupunktur tedavisi almaktadır. Lafçı ve Kaşıkçı (2014:1-18)'nın yataklı sağlık kuruluşunda görev yapan sağlık personeli ile yaptıkları çalışmada sağlık personelinin hakkında en fazla bilgisi olduğu yöntemler: akupunktur, bitkisel tedavi ve masaj olarak bulunmuştur. Bahçeci ve ark (2012:221-226) tarafından yapılan bir çalışmada hastaların % 64.0'ünün bitkisel

ürünleri ilk sırada tercih ettikleri belirtilmiştir Bu sonuçlar literatürle uyum göstermektedir.

Annelerin boğaz ağrısına yönelik yaptıkları uygulamalar incelendiğinde boğaz ağrısı olan çocuğu bir sağlık kurumuna götürme oranı oldukça yüksekti(%74.7) ve bu sonuç sevindirici bulundu. Bunu bitkisel tedavi veya ballı süt içirme izlemekteydi. Bitkisel tedavi olarak nane-limon, ada çayı ve ıhlamuru kullandıklarını bildirmişlerdi. Çocuğa herhangi bir ağrı kesici verme üçüncü sıradaydı. Son olarak ise gargara yaptırma, boğaza pirinç unundan lapalar hazırlayıp sarma gibi diğer uygulamalar yer almaktaydı. Aydın ve ark (2015:215) tarafından yapılan çalışmada annelerin çocuklarının boğaz ağrısını gidermek için yaptıkları uygulamalar arasında bitki çayı içirilmesi %60.1 ile ilk sıradaydı, bu yöntemi içerisine bal konulmuş ılık su içirme, elma sirkesi ile gargara yapma uygulamaları izlemekteydi, bu durum sonuçlarımızla benzerlik göstermektedir.

Annelerin kulak ağrısı olan çocuklarına yaptıkları uygulamalar arasında sağlık kurumuna götürme %89.3, herhangi bir ağrı kesici verme %52.7 ve kulağa anne sütü damlatma %35.3'tü. Ağrısı olan çocuğu doğrudan bir sağlık kurumuna götürme oranının yüksek olması oldukça sevindirici bulundu. Geleneksel uygulama olarak kulağa anne sütü damlatma uygulaması Anadolu'da farklı yörelerde yapılan çalışma sonuçları ile benzerlik göstermektedir (Uğurlu ve ark. 2014:25-30)

Annelerin karın ağrısına yönelik yaptıkları uygulamalar incelendiğinde; karın ağrısı olan çocuğu bir sağlık kurumuna götürme %80.7 idi. Bunu çocuğa nane-limon, kekik, ada çayı, papatya çayı, anason çayı, melisa çayı hazırlayarak içirme oranı (%62.0) takip etmekteydi. Yapılan araştırmalarda çocuğa nane-limon, kekik, ada çayı, papatya çayı, anason çayı, melisa çayları hazırlayarak içirme işlemi Anadolu'da yaygın bir uygulama olarak görülmektedir (Aras ve Bülbül 2011:21-29).

Ayrıca karın bölgesine sıcak su torbası, ısıtılmış mermer parçası vb. uygulayarak sıcak uygulama yöntemi yaygın olarak görülmektedir. Bu geleneksel uygulamalar soğuk algınlığı, kas spazmı hastalıklarında faydalı olabilen uygulamalar olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde TAT uygulamaları içinde olan karın ve sırt bölgesine masaj yapma yöntemi de bu bağlamda düşünülebilir.

Annelerin diş ağrısına yönelik yaptıkları uygulamalar incelendiğinde; diş ağrısı olan çocuğu bir sağlık kurumuna götürme oranı yine oldukça yüksekti (%84.0) ve sevindirici bir sonuç olarak değerlendirildi. Bunu çocuğa ağrı kesici verme izlemekteydi. Tuz-limon suyu veya sirkeli su ile gargara yaptırma ya da ağrılı dişin üzerine aspirin, kolonyalı pamuk veya sirkeli pamuk koyma oranları yaklaşık %13.0 seviyesindeydi ve birbirine yakın oranlarda bulundular. Efe ve ark (2012:69-76) tarafından yapılan bir çalışmada kadınların ağrılı dişin üzerine aspirin koyma, tuz-limon suyu ile gargara yapma, dişe tuz, sirke, rakı, kolonyalı pamuk koyma, hacı yağı kokusu sürme, çiğ sarımsak-soğan koyma, şeker koyma, kızarmış sirkeli ekmek koyma gibi yanlış uygulamalar yaptıkları belirlenmiştir. Annelerin çocuklarının diş ağrısı durumunda evdeki olanaklarla çözüm arayışı içine girmeleri çocuğun ağrısının artmasına ve çeşitli komplikasyonlar gelişmesine neden olabileceğini düşündürmektedir.

Tamamlayıcı ve alternatif tıp yöntemleri hakkında en çok aile büyüklerinden bilgi alındığı görülmektedir. Yapılmış diğer çalışmalarda benzer sonuçlar elde edilmiştir (Taşar ve ark. 2011:81; Öztürk ve ark. 2005:179)

Bu çalışmada Konya ilinde annelerin çocuklarındaki kulak, boğaz, karın ve

diş ağrısı durumlarında tamamlayıcı tıp uygulamalarından hangilerini tercih ettikleri araştırılmıştır. Katılımcıların % 85.3 gibi büyük bir oranda şehir merkezinde yaşamalarına karşın geleneksel uygulamaların çocuk sağlığını hala önemli derecede etkilediği görülmektedir. Bölgemizde çocukların ağrı şikâyetlerinde annelerin TAT uygulamalarının oldukça sık olduğu görülmüştür.

Araştırmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda, annelere doğum öncesi dönemden başlayarak bebek ve çocuk bakımı konularında yeterli düzeyde eğitim verilmesi, verilecek eğitimlerde anneyi ailesi ve yaşadığı çevre ile bir bütün olarak değerlendirerek eğitim düzeyi düşük annelere öncelik verilmesi, önerilebilir. Eğitimlerin sadece sağlık kuruluşlarında değil yazılı ve görsel basını da kullanarak sürekli ve düzenli bir şekilde yapılması, sağlık birimlerinin eğitim kurumlarıyla ve belediyelerle işbirliği yaparak ailelerin doğru bilgi kaynaklarına ulaşmaları ve okumaya teşvik edilmeleri gerekliliği görülmektedir.

Tamamlayıcı ve alternatif tıp uygulamalarının en zararsız görünenlerinde bile bir takım istenmeyen etkiler olabileceği (erken tanıyı geciktirerek daha çok sakatlık, ölüm ve maddi kayıplara yol açabileceğinin) annelere anlatılması önemlidir.

Ailelerin, özellikle annelerin yaptıkları uygulamalar araştırılmalı bunlardan yanlış yapılan uygulamalara yönelik eğitimler süreklilik arz etmeli ve burada anlatılanlar bilimsel araştırmalarla kanıtlanmalıdır.

Annelerin bilgi kaynağı olarak interneti kullanma oranının oldukça yüksek olduğu görülmektedir. Sağlık kuruluşlarımızın hem sağlık hem de TAT konusunda internet üzerinden sağlıklı bilgi alınabilecek siteler oluşturma konusunda çaba göstermelerinin çocukların daha sağlıklı bir tedaviye ulaşmaları konusunda oldukça önemli katkı sağlayabilecektir.

KAYNAKÇA

Aras, N., Bülbül, S. (2011). Use of Complementary and Alternative Medicine in a Pediatric Population in Southern Turkey, Clin Invest Med,34:21-29.

Aydın,D.,Çiftçi,E.K.,Kahraman,S., Şahin,N.(2015). "Solunum Yolu Enfeksiyonu Geçiren Çocuklarda Annelerin Alternatif Tedavi Uygulamaları", The Journal of Pediatric Research, 2(4):212-217.

Bahçeci, B., Bağcıoğlu E., Öztürk, A., vd. (2012). "Türkiye'de Ayaktan Psikiyatri Polikliniğine Başvuran Hastalarda Tamamlayıcı ve Alternatif Tedavi Kullanımı", Klinik Psikofarmokoloji Bülteni, Cilt:22, Ek Sayı:1,25.

CAM Research Methodology Conference, Panel on definition and description, Defining and describing complementary and alternative medicine, April 1995. Altern Ther Health Med 1997;3:49-57

Efe, E., Öncel, S., Yılmaz, M.,(2012) "Kadınların diş, karın ve kulak ağrısı olan çocuklarına yaklaşımları". Ağrı;24(2):69-76

Emir S, Cin Ş. "Çocuklarda Ağrı: Değerlendirme ve Yaklaşım". Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası 2004;57(3): 153-160

IASP, International Association for the Study of Pain, IASP Taxonomy, (http://www.iasp-pain.org/Taxonomy#Pain)Erişim tarihi: 05.06.2017

Lafçı,D.,Kaşıkçı M.K., M.(2014). "Yataklı Sağlık Kuruluşunda Görev Yapan Sağlık Personelinin Tamamlayıcı Tıp ve Alternatif Tedavi Yöntemlerini Bilme ve Kullanma Durumları'', Gümüşhane Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi,3(4): 1-18.

Muslu, GK., Öztürk, C. (2008). "Tamamlayıcı ve Alternatif Tedaviler ve Çocuklarda Kullanımı'', Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi, 51:62-6.
Öztürk, M., Uskun, E., Özdemir, R., Çınar, M., Alptek F., Doğan, M. (2005). "Isparta İlinde Halkın Geleneksel Tedavi Tercihi", Türkiye Klinikleri J Med Ethics,13 (3):179-86.
Taşar, M.A., Potur, E.D., Kara, N., Bostancı, İ, Dallar, Y. (2011). "Düşük Gelir Düzeyine Sahip Ailelerin Çocuklarına Tamamlayıcı veya Alternatif Tıp Uygulamaları: Ankara Hastanesi Verileri". Türkiye Çocuk Hastalıkları Dergisi,5:81-88
Tuncel, T., Şen, V.,Kelekçi, S.,vd. (2014). "Çocuklarda Tamamlayıcı ve Alternatif Tıp'', Turk Ped Arş, 49:148-53.
Uğurlu, E., Kalkım, A., Sağkal, T. (2014). "0-1 Yaş Arası Bebeklerde Sık Karşılaşılan Ağrı Durumları ve Ailelerin Yaklaşımları", Fırat Med J:19:25-30.

Tablo 1. Annelerin boğaz ağrısına yönelik yaptıkları uygulamalar

Uygulamalar	Sayı(n)*	Yüzde(%)
Bir sağlık kurumuna götürme	112	74.7
Sıcak ya da ılık çay içirme (nane/limon, ballı süt, adaçayı vb)	105	70.0
Ağrı kesici verme	69	46.0
Diğerleri (gargara yaptırma, pirinç ya da pirinç unundan lapa sarmak)	6	4.0

***** Birden fazla cevap verilmiştir

Tablo 2. Annelerin kulak ağrısına yönelik yaptıkları uygulamalar

Uygulamalar	Sayı(n)*	Yüzde(%)
Bir sağlık kuruluşuna götürme	134	89.3
Ağrı kesici verme	79	52.7
Kulağa anne sütü damlatma	53	35.3
Sıcak su ile ıslatılmış havlu ile kulağa masaj	25	16.7
Diğerleri (kulağa zeytin yağı/gliserin damlatma, soğan sarımsak suyu damlatma vb)	19	12.7

***** Birden fazla cevap verilmiştir

Tablo 3. Annelerin karın ağrısına yönelik yaptıkları uygulamalar

Uygulamalar	Sayı(n)*	Yüzde (%)
Bir sağlık kuruluşuna götürme	121	80.7
Sıcak çaylar hazırlayıp içirme (nane/limon, kekik, adaçayı, papatya çayı, anason çayı, melisa çayı vb)	93	62.0
Sıcak uygulama (sıcak su torbası, ısıtılmış mermer parçası vb.)	86	57.3
	80	53.3
Karın ve sırt bölgesine masaj yapma	68	45.3
Ağrı kesici verme	27	18.0
Karın bölgesine veya ayak tabanına farklı bitkisel karışımlar hazırlayarak uygulama (zeytin yağı, kekik yağı, biberiye yağı veya gül yağı)	9	6.0

Diğerleri (çörek otu bal karışımı yedirmek, bitkilerden lapa hazırlayıp karın bölgesine sarmak

***** Birden fazla cevap verilmiştir

Tablo 4. Annelerin diş ağrısına yönelik yaptıkları uygulamalar

Uygulamalar	**Sayı(n)***	**Yüzde(%)**
Bir sağlık kuruluşuna götürme	126	84.0
Ağrı kesici verme	77	51.3
Tuz-limon suyu veya sirkeli su ile gargara yaptırmak	23	15.3
Ağrılı dişin üzerine aspirin koymak	20	13.3
Ağrılı dişin üzerine kolonyalı veya sirkeli pamuk koymak	19	12.7
Diğerleri (dışarıdan soğuk kompres uygulama, karanfilli bitki çayı içirme, saf zeytinyağı damlatılmış pamuğu ağrıyan dişin üzerine koyma)	19	12.7

***** Birden fazla cevap verilmiştir

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

ARCHAEOLOGICAL COMPLEXES IN THE CONTEXT OF IN RESEARCHES

(ARXEOLOJI KOMPLEKSLƏR TƏDQIQAT KONTEKSTINDƏ)

Elmira JAFAROVA*

ABSTRACT

Arxeoloji komplekslər maddi irsin qorunmasını tarixi proseslərin bərpası üçün mühüm olan tarixi-mədəni mühitdir. Təqdim edilən məqalə Şirvanın orta əsr arxeoloji komplekslərinin tədqiqini əhatə edir. Şirvanın orta əsr arxeoloji komplekslərinin öyrənilməsi yeni yanaşmalar baxımından həyata keçirilir.

Arxeoloji komplekslərdə aparılan müasir arxeoloji tədqiqatları bir neçə istiqamətə bölmək olar–kəşfiyyat tədqiqatları, yeni abidələrin aşkarlanması, arxeoloji qazıntılar və sualtı arxeoloji tədqiqatlar. Abidələrin qeydiyyatı və arxeoloji qazıntılar müasir Azərbaycan arxeologiyasında üstünlük təşkil edir. Elmi axtarışlar arxeoloji abidələrin mənbə bazasının genişlənməsinə, yeni məlumatların toplanmasına səbəb oldu. Arxeoloji qazıntılar Şirvanın orta əsr abidələrinin tədqiqat diapazonunu xronoloji baxımdan genişləndirdi. Müasir tədqiqatlar öyrənilmiş və tədqiq olunmamış ayrı-ayrı abidələr haqqında toplanmış məlumatları əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirə bilər.

Orta əsr arxeoloji komplekslərinin tədqiqi əldə olan məlumatları zənginləşdirməyə, arxeoloji materialın interpretasiyasını aparmağa şərait yaradır və tədqiq edilən ərazidə aşkar olunmuş bütün arxeoloji artefaktların statistik təhlilini aparmağa imkan verir.

INTRODUCTION

The study of medieval archaeological complexes is a topical issue in the archeology of Azerbaijan.

Archaeological complexes are historical and cultural environment that mostly ensure the preservation of material heritage that necessary for the reconstruction of historical events and processes. The study of medieval archaeological complexes is carried out taking into account the new perspectives, which allows us to consider the problematic sides with the involvement of written sources, numismatic data and epigraphy. Since the specific feature of archaeological sources is their non-reproducibility, modern science has a whole range of methods at its disposal, which allow us to make new archaeological discoveries on “old” materials.

The paper covers studies of medieval archeological complexes of Shirvan. Modern researches on archeological complexes can be considered in several ways. Along with the preservation of the methods of fixation and description of monuments, excavations occupied a prevalent place. This enables to introduce valuable archaeological materials into scientific circulation, to use them in the development of scientific conclusions, determination of cultural belonging and dating of monuments. The study and analysis of archaeological research materials, as well as publications of their results in scientific publications are the basis of the

* Dr., In History Azerbaijan National Academy of Sciences Institute of Archaeology and Ethnography Department of Medieval Archaeology, Baku.

article. Scientific investigations contributed to the accumulation of new information, the expansion of the source base of archaeological sites.

Prospecting investigations include the study of monuments for transmission of primary data. Such investigations include prospecting excavations at the southern part of the Castle Gala (Absheron) in 2010 (Aliyev, 2011:172). During which the glazed and non-glazed ceramics, construction remains, tendirs (***oven*** made of clay in a hole in the earth) and fire-places of the 9th-18th centuries were discovered, the pits and subterranean passage leading to the castle were cleared. During the study of the Bina Shirvan (Shamakhy) medieval monument, materials dating to the 8th-10th centuries were collected on the surface (Quliyev, 2011:220).

The investigation of monuments in the territory of Galayeri in the vicinity of the village of Basgal (Ismayilli) was conducted (Osmanov,1994:50). Here, the remains of the castle and religious buildings (mosque, minaret) were recorded. Prospecting investigations were conducted at the settlement of Balbaghcha (Kurduvan village) (Osmanov,1994:49).

The exposure of new monuments is an important indicator of the development of modern archaeological researches. In 2003-2004, the settlement of Put Tepesi (Sabirabad) was discovered and investigated, where along with the materials of the Albanian epoch fragments of ceramics from the 9th-13th centuries were discovered (Məmmədov, 2005:94). In 2005, works on registration of the settlements in Shirvan was completed. At the same time, in the territory of the Shabran district the medieval settlements of Selabi and Kaul were found.

In the 2004-2007, as a result of excavations in the citadel of Naringala and at the southern defensive wall of Derbent, fragments of pottery from the 10th-19th centuries were revealed. It was established that part of the southern wall, restored in the second half of the 10th-mid 11th centuries during the military clashes of the Derbent Emirate with the Shirvanshah state located to the south of Shirvan , two Arab inscriptions of the 8th-12th centuries were recorded (Hajiyev, 2007:115). In the same year in Absheron, not far from the early Bronze Age settlement of Turkan a medieval road, along the edges of which were scattered fragments of glazed and unglazed pottery of the 12th-14th centuries was discovered (Aliyev, 2010:156).

In 2009, the bath complex in Sheherghah related to the first half of the 12th-13th centuries (Kurdamir) was archaeologically explored (Jabiyev, 2010:265). Researchers conducted reconnoitering exploration in medieval settlements of Sheherji, Kerban of the 9th-13th centuries and Gasimkhan Talasi of the 12th-16th centuries

(Khyzy) (Goshgarly, 2010:165). Among the newly revealed monuments should be mentioned the medieval settlements of Sakhsily gobu (13th-14th centuries), Garatepe, Shikhtepe (12th-14th centuries) (Kurdamir). Explorations that began in 2000, at the foot of Mount Mishovdag, also for the first time the settlements of the 11th-15th centuries Ali-Bayramli I, II and III (now Shirvan) were recorded (Abbasova, 2006:30).

Archaeological investigations of most medieval monuments in the territory of Shirvan continue, which contributes to the accumulation of a large number of artifacts, allowing to identify, to draw analogies and to specify the chronology of the objects found.

Archaeological excavations conducted by archaeological expeditions of the Institute of Archaeology and Ethnography continue the investigation on previously discovered medieval monuments. Investigations of numerous medieval monuments of Shirvan, towns and settlements and fortification structures discovered in the last century were continued.

After a long adjournment, archaeological excavations were resumed on many previously studied medieval sites - Gabala (2004). Among the short-term seasonal studies of monuments, the water line of the 9th-10th centuries opened in the western part of Selbir (Gabala) is of interest. (Babayev, 2011:357) In Guba, in a multi-layered monument Sandygtepe I, completed the study of the medieval cultural layers (2012), the upper cultural layer of the 9th-13th centuries was excavated in the monument of Serkertepe-Khachmaz (2009) (Khalilov, 2013:227). In Shamakhy, since 2009, part of a large public building erected in the 11th-12th centuries and destroyed in the 13th century has been investigating. Archaeological excavations have revealed numerous artifacts, a water supply line, constructions of unusual planning and forms. In the construction of buildings, mainly had been used burned brick, limestone and river stone that was characteristic for the area. (Əhmədov, 2010:201) As a result of archaeological excavations, at a depth of 1.1 m, traces of an 85 cm diameter tendir, ornaments, parts of the fortress wall, ambar for water storage, household pits with the presence of various artifacts have been revealed. A lot of copper coins of the Shirvanshahs' period, osteological remains, rings, beads, fragments of simple and glazed ceramic wares, lamps – chirages (a kind of lamp) of various sizes and shapes, a lot of hewn stones, large rooms and paved floor were found in the under-study eight squares (Akhmedov, 2015:294). The scale of the archaeological complex is very significant, the structure is complex and the disclosure requires long field investigations.

The complex of Gulistan fortress also became the object of new field researches in 2011. The whole complex includes the presence of fortress walls, towers, residential buildings and water supply system. The fortress consisted of fortification - the citadel and the round and quadrangular towers. In the citadel of the Gulistan fortress there were three rooms, a corridor and a hall, which were part of the Shirvanshah Palace complex. Residential buildings are rectangular in plan, the internal and external walls of premises (except corridor) are double. The complex also includes numerous artifacts, consisting of ceramic, glass, metal, and bone wares, coins discovered during archaeological investigations (Ciddi, 1967:52).

In 2003 and 2005 excavations of the cultural layer dated to the 9th-11th centuries were carried out in Shabran (Abbasova, 2006:31). In 2010, excavations were continued in Icheri Sheher (Baku), at the Gedim bagh site, during which the building remains of the 12th century, as well as fragments of pottery from the 12th to 13th centuries were discovered (Dostiyev, 2011:256). In the same year excavations in the upper layer of the 8th-12th centuries of Chinartala settlement (Khachmaz) were carried out (Goshgarly, 2002:18; Musayev, 2011:78).

In 2002-2004, excavations of the Muslim sanctuary Bab al-Kiyma in Derbent were carried out, during which it was established that it functioned in the 10th-11th centuries, and Arab inscriptions related to the 10th-13th centuries were also found on the complex (Hajiyev, 2007:55).

Among the medieval religious buildings of Shirvan, the complex of the khanegah type religious structure on the river Pirsaat was archaeologically studied. The khanegah consists of the mosque buildings with adjoining small rooms, including the revered shrine of the burial vault of Pir Hussein, the minaret and other smaller rooms. Minaret of the khanegah is one of the most characteristic minarets of the Shirvan group. (Azərbaycan arxeologiyası, 2008:174) The minaret has kept a number of inscriptions dating to different periods, including the date of construction (1255.) The mosque was built of hewn stones, covered with a lancet arch, and the floor was covered with stone slabs. Mihrab (***alter*** or ***sanctuary***) was decorated with artistic fretwork using inscriptions of the "*flowering kufi*" and floral ornamentation with colorful ornamented tiles. The 11m above-panel frieze was decorated with tiles covered with a gold chandelier, painted in cobalt and greenish-turquoise tones. (Qarnik, 1961:543) The tiles of the burial vault are considered by some researchers to be among the best in the Near East. The complex is enviloped by fortification walls, and there is a caravanserai covered with stone arches outside the walls.

Underwater archaeological researches. In 2008, underwater archaeological researches were restored near the Caspian Sea shores, during which samples of pottery from the 11th-13th centuries were raised from the seabed (Gurghanshehr) and the 9th-14th centuries (Bandovan). The visual investigation found that despite external influences, the walls of the sunken Bayil castle, especially its southern towers have been preserved; their upper part rises 5-10 cm above the water (Aliyev, 2009:156).

Archaeological data became a first-class source for a number of key problems for the formation of a medieval town, the main ways of its socio-economic and cultural development.

Archaeological artifacts as a source of historical processes contribute to the study of significant materials accumulated during the development of medieval urban culture. In archeological excavations artifacts are represented by objects of art craft - metal, stone, bone products, glass and ceramics. The fixed archaeological complexes, fundamental buildings with exquisite exterior décor, for which a wide variety of tiles and cut-out stones were used, as well as sheetrock patterns distinguished by brightness, serve as an indicator of the context for the development of medieval urban culture (Azərbaycan arxeologiyası, 2008:33).

Particularly bright commonalities and differences are reflected in ceramics, weapons and adornments. Ceramics serves as an important historical source for studying the process of the formation of medieval art's artistic traditions, cultural ties and the socio-economic development of medieval towns. Inscriptions on architectural structures, on stone, metal products and on ceramic vessels discovered during the excavations of towns are of the historical and cultural significance.

Archaeological excavations have chronologically extended the range and theme of the study of medieval monuments of Shirvan on a number of issues. Modern researches can significantly supplement the available information about individual groups of studied and unexplored monuments. Despite the results, archaeological study of the structure of the planning of medieval towns and settlements of the Middle Ages Shirvan is accompanied by certain difficulties. To our great regret, most of the territory of their location has been built up with modern

residential buildings, which makes it very difficult to conduct large-scale archaeological excavations and creates difficulties in the study of objects.

CONCLUSION

The investigations of medieval complexes make it possible to supplement the available information, to interpret the archaeological goods. The use of specialized programs for data handling allows us to restore not only the appearance of an archaeological complex, but also to conduct a statistical analysis of all the archaeological goods found in the explored area.

REFERENCES

1. Abbasova E. Əli bayramlının orta əsr yaşayış yerləri haqqında // Minqəçevir arxeoloji ekspedisiyasının 60 illiyinə həsr edilmiş elmi konfransın materialları, Mingəçevir, 2006, s. 29-30.
2. Abbasova F. Şabran şəhər yerində 2005 –ci ildə aparılan arxeoloji tədqiqatların nəticələri // Minqəçevir arxeoloji ekspedisiyasının 60 illiyinə həsr edilmiş elmi konfransın materialları, Mingəçevir, 2006, s. 31-33.
3. Aliyev I.N., Aliyev J.I., Sadykova I.V. Archaeological excavations in Absheron // Archaeological Researches in Azerbaijan, Baku, 2010, p. 155-160.
4. Akhmedov Sh.S., Jafarova E.B, Akhmedova L.Sh. Archaeological Resarches in Shamakhy in 2013-2014 // Archaeological Researches in Azerbaijan, Baku, 2015, p. 293-299.
5. Azərbaycan arxeologiyası (orta əsrlər), VI cild, Bakı, 2008.
6. Ciddi H.Ə. Gülüstan qalası, Bakı, 1967.
7.Əhmədov Ş., Cəfərova E., Əhmədova L. Şamaxı arxeoloji ekspedisiyasının 2009 –cu ildə gördüyü arxeoloji tədqiqatlar haqqında qısa məlumat // Azərbaycanda arxeoloji tədqiqatlar 2009, Bakı, 2010, s. 199-204.
8. Garnik V.Y. Medieval monuments near the khanegah on the river Pirsaat// Reports of the Academy of Sciences of Azerbaijan SSR, Baku, 1961, No. 6, vol. XVI, pp. 541-546.)
9. Goshgarly G.O. On the question of conditions of monuments in northern-eastern regions of Azerbaijan Republic// Scientific session dedicated to the results of archaeological and ethnographical investigation in 2000-2001 (field researches and theoretical problems) Theses, Baku, 2002, pp. 14-18.
10. Goshgarly G., Asadov V., Babayev T. Archaeological excavations in the Khyzy region // Archaeological Researches in Azerbaijan, Baku, 2010, p 161-169.
11. Dostiyev T.M., Bəşirov R.B., İbrahimov K.F., Mirzəyev R.H. 2010 –cu ildə İçərişəhərdə aparılan arxeoloji tədqiqatlar haqqında // Azərbaycanda arxeoloji tədqiqatlar, Bakı, 2011, s. 251-257.
12. Hajiyev M., Bakushev M. Excavations in the sanctuary Bab al-Kiyma in Derbent// "Archaeology, ethnology, study of the Caucasus folklore" Batumi 7-8 September 2006.) Collection of reports, Tbilisi, 2007, pp. 55-56.
13. Hajiyev M.S., Hamidov A.K. Archaeological excavations in Derbent in 2007// Bulletin of the Institute of Archaeology and Ethnography, No.4, 2007, pp.114-127.
14. Jabiyev Q., Abbasova E., Nematov S. Primary Archaeologic resaarches in Shehergah // Archaeological Researches in Azerbaijan, Baku, 2010, p 261-266.
15. Khalilov M.J., Jafarova E.B. The study of the monument Sandygte I // Archaeological Researches in Azerbaijan, Baku, 2013, p 223-231.

16. Məmmədov A.M., Xanbaba oğlu H.H. Put təpəsi arxeoloji tapıntılar // 2003-2004-cü illərdə aparılmış arxeoloji və etnoqrafik tədqiqatların yekunlarına həsr olunmuş Elmi Sessiyanın materialları, Bakı, 2005, s. 93-94.
17. Osmanov F. Basqal-Niyal, Kürdüvan-Xankəndi ətrafında arxeoloji kəşfiyyat // Görkəmli Azərbaycan arxeoloqu Saleh Mustafa oğlu Qazıyevin anadan olmasının 100 illiyinə həsr edilmiş Elmi Sessiyanın Materialları, Bakı, 1994, s.48-50.

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

POSTER BİLDİRİLER

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

MEKÂN-YAPIT-İZLEYİCİ BAĞLAMINDA DEĞİŞEN SANAT İMGESİ (THE CHANGE OF IMAGING ART WITH CONTEXT PLACE-WORK OF ART-VIEWER)

Ayşegül TÜRK*

ABSTRACT

Looking at 1960s and later, it is seen that the forms of art production and exhibition have undergone a significant change, and the existence of the art object has also begun to be questioned. The structure, content, boundaries and structure of the places where art is exhibited has been forced to change in parallel. In this process, where artists have been discussing the conditions of producing art, we have brought an understanding closely related to the viewer and space that we can take the place of traditional painting sculpture disciplines as an alternative. Starting with collage and assembly techniques, new expression possibilities such as space arrangement, performance, placement, etc., are traces of profound social transformation as well as efforts of understanding art and expression.

In the post-1960s, the artist stared at the concept of the form of art and the function of art through the object of art, while at the same time the gallery space was questioned and reversed. Alternative thoughts and applications will be made to the concept of space for producing and displaying artworks, while artistic viewers will inevitably be affected from this process. Where the artwork is encountered, the viewer is forced to leave the traditional role. The audience is tried to be removed from the traditional inertia with the new role of the viewer in active interaction, integrated with the space and trying to avoid difficulties in the dialogue with the structure. The activating audience has become an open space where there is a holy place overlapping each other with varying expressive possibilities or the potential to lead to multiple meanings of the venue of the gallery, which is the immunity of the experiment laboratory or the operating theater.

The work with the audience has transformed into a situation that has to be perceived as a whole beyond the object of art as a result of mutual relation between space and space and viewer, as an independent object of art questioned in space. This conversion continues with the viewer completing the work with his own experience.

The work that proclaimed autonomy is also a symbol of the criticism and the opposition of the artist board to criticize the ruling order of the freed spectator art market. The object of art, which has come to be able to come and buy the temporary one, also constitutes rejection of the traditional context. Now the space-work-viewer trio has become an ideological problem of existence.

In this report, the placement, performance and formations produced after 1960 by using the source scanning method will be examined through the place work audience triangle and the changing art image will be tried to be determined.

* Doç., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Gölbaşı-Ankara.

GİRİŞ

1960 sonrası yılların sanatsal tavrı incelendiğinde sanat yapıtının alınıp satılması ve ticari bir meta olarak dolaşımda olması eleştirilir. Bu yüzden kavramsal yapıtlar çoğu ticari bir nesne haline getirilemezler. Düşünsel ve entelektüel bir deneyimleme alanı olarak düşünülür. Kavramsal işler üreten sanatçılarda ortak tavır göze çarpar. Bakılacak, keyif alınacak seyir nesnesi olan yapıtlar üretmezler. Tam da bunun tersine sorgulayan, düşündüren huzursuzluk yaratan sanat yapıtları ortaya koyarlar.

Sanatçı yapıtını ortaya koyarken geleneksel anlatım dillerinden yararlanmazlar. Bunların yerine kavramlar, analizler, sözcükler, nesneler istatistikler, çizimler, fotoğraflar ya da üç boyutlu çalışmaları kavramsal bir dizgede sunar. Tam bu noktada sanatçının izleyiciden de beklediği yapıtı düşünmesi, anlamaya çözmeye çalışması ve kendinden de bir şeyler katarak yapıtı yeniden ve yeniden yaratmaya çabalamasıdır. Bunla beklenen izleyicinin kendi düşüncesi ve algısı ile yapıtı tamamlamaya çalışmasıdır. Bu noktada sanatçının yapıtı ve izleyicinin yapıtı artık ikisinden de ayrılmış nihayetinde yapıt artık bağımsızlaşmıştır. Özerkliği sanatçının ve izleyiciden kopartılarak gerçekleşen yapıt; zaman mekân süreç gibi değişkenlerle yeni olanaklar doğuran bir alana geçer ki bu da sanatla ilgili tüm kavramların yeniden anlamlandırılmasını gerekli kılar.

Sanat yapıtı resim ve heykel arasındaki geleneksel anlatım sınırlarını aşmayı dener ve her türlü plastik anlatım dillerini reddeder.1960 yılların sanatsal tavır biçimsel anlatım biçimlerine ve yaratacağı duygulara yönelmekten çok kavrama, akla ve mantıksal çıkarımlara öncelik verir niteliktedir. Sanat yapıtı tarafsız öznelliğin tuzağından kurtulmuş, kişisel duygulardan arındırılmış ve bağımsız bir hale bürünmüştür.

İktidarı elinden alınan sanatçı tarihsel anlamda en önemli kırılmalarından birini yaşamaktadır. Artık yapıtı sanatçı yaratmak zorunda değildir. Bir proje bir taslak haline de gelebilen yeni sanat yapıtı mühendis ve mimarlardan ve işçilerden oluşan bir ekip tarafından yaratılır. İktidarı elinden alınan sanatçının tek ve biricik yapıtı artık bir uzmanlar grubunun elinde uygulanır. Sanatçı burada fikri üreten ve yaratan konumu ile yine üst bir noktadadır. Uygulamadaki konumu sarsıntıya uğramıştır.

Sanatçı yapıtını artık kendini herhangi bir biçime ya da akıma bağlı olmaksızın ifade eder. Biçimsel anlam yaratma kaygıları terkedilmiş, yerine sanat yapıtında anlam yaratma ve çabaları öne çıkmıştır.

Atık malzemeler, buluntu nesneler, hazır nesneler, karalamalar, istatistikler, yazılı belgelerin yanı sıra fotoğraf, film ve video gibi sanatsal anlamda kullanılmayan mecralarda sanat yapıtında kullanılmaya başlanmıştır. Sanat yapıtı kendini her biçim ve malzemede gösterebilir anlayışı 1960 sonrası sanat hareketlerin önemli bir dönemeci olarak kabul edilir. Joseph Kosuth ABD'de 1960'larda bir nesnenin kendisi, görüntüsü ve dilsel anlamı arasındaki ilişkiyi sorgularken İngiltere'de Art and Language (Sanat ve Dil) grubu vardır. Soru şuydu: dil bir sanat nesnesi olabilir mi? Sanat yapıtının gerçekle olan ilişkisini sınamak istiyorlardı. Gerçek nerededir? Doğada mı, zihnimizde mi, görüntülerde mi, dilde mi? **(**blog.kavrakoglu.com**).** Başlangıçta resim ve heykel gibi geleneksel sanat alanlarında yapıtlar üreten sanatçılar bu disiplinlerin sanatçıyı ve izleyiciyi ve sanatı sınırlandırdığını sanatın sorgulanabilir bir alan noktasından uzaklaştırdığını

saptamışlardır. Ayrıca bu yaklaşımın anlam yaratmada ciddi sorunlar oluşturduğunu görmüşlerdir. Sanatçılar kişisel deneyimlere açık, sanat kavramının ve yapıtın yeni sorgulamalara ve düşünme biçimlerine açık olması gerektiği üzerine kafa yormuşlardır. Yapıtının anlamı doğrudan işaret eden, açık yapısı yerine; saklı-örtük veya görülmeyen anlamları çağırmaya elverişli bir kurguda olmasını önermişlerdir. Düşünce, dil ve imge üçlemesi ile bağlantılı yapıtlar üreten sanatçılar "düşünce olarak sanat düşüncesi" kavramı yapıtlarının dayanağını oluşturur. Sanatçıların sordukları ve cevaplarını aradıkları "dil bir sanat nesnesi olabilir mi? Sanat yapıtının gerçekle olan ilişkisini sınamak istiyorlardı. Gerçek neredediir, doğada mı, zihnimizde mi, görüntülerde mi, dilde mi? (blog.kavrakoglu.com).

Yapıtlarına bakıldığında insan eli sıcaklığının yitirildiği aynı zamanda yapıtın tek ve biricik olma özelliklerinin kaybolduğu saptanır. Pasif izleyici konumu aktifleşen - özgürleşen konuma gelerek sanat eylemi de her türlü sınırlamadan kopmaya başlar. Bu kopuş ise sanatın pazarlanma stratejilerini tümüyle alt üst eder. Sanat nesnesinin alınıp satılmayacak bir nesne konumundan kopuşu sanatçıların yaratım süreçlerini olumlu olarak etkiler. Anıtsallaşan satılamayacak bir nesneye dönüşen sanat yapıtı izleyicisi ile fotoğraf ve çizimlerden ibaret olan görselleri galeri de görebilecektir. Yapıtın orijinalini göremeyen izleyici için artık çok geçtir. Orijinal yapıt ya doğada yok olmuş ya da kaldırılmıştır. Artık yeni başlangıçların önü açılacaktır.

Sanatçı doğa öğelerinden imgeler yaratan konumundan çıkartılmış, bunlarla ilişkiye geçip, onların bir parçası olan konuma gelmiştir. Doğayla özdeşleşen sanatçı kendi yaşam döngüsünü sanatı öğrenmek ve deneyimlemek için bir işlevi olduğuna inanıyordu.

Sanatçı bedensel ritmini ve deneyimlerini doğadaki temel elementle toprak, su, hava ve ateşle, metallerle, elementlerle yeryüzü-gökyüzü ile rüzgâr ve kar yağışı ile özdeşleştiren büyücü gibidir.

Sanatçı, kendi bedeninde olduğu gibi doğadaki sürekli değişimi simgeleyebilmek için, yapıtın malzemesi de zamanın koşullarına uygun olarak değişen, dönüşen, yok olan, eriyen, çürüyüp kaybolan bir şekle bürünür. Zaman içinde şekil değiştiren yok olan sanat yapıtı 1960 sonrası sanat hareketlerinin sanat yapıtı kavramına getirdiği önemli bir kırılma noktasıdır.

Günümüze kadar resimsel bir temsil unsuru olarak giren hayvan figürü; 1960'lardan sonra hayvan figürünün bizatihi kendisinin girmesiyle sanat yapıtı nesnesi kavramı kökten bir değişime girmiştir.

Müze ve galerilerde sergilenen yapıtın kalıcılığı ile doğada geçici ve yok olan malzeme ile ortaya konan yapıt sanat kavramını yeniden tanımlama noktasına getirmiştir. Müze ve galerilerde sergilenen sanat yapıtı izole edilmiş ve kapatılmış hali doğada çalışıldığında birçoğu anıtsal boyutlara ulaşmıştır.

Sanatsal Hareketler

1960 sonrası sanatsal hareketlerde malzeme ve tavır ve mecra anlamında çok çeşitlilik kendini gösterir. Sanat yapıtı da sanatçı da artık merkez noktada değildir. Değişen ve dönüşen bu kavramlar sanatsal hareketlerin tümünü çok etkilemiştir.

Eylemler; sanatçı burada aktör rolündedir. Hazır nesne kullanılır. Toplumsal siyasal ve karanlık yönler ortaya çıkarılır.



Resim 1. Christo Javacheff; "Wrapped Coast", Australia,1969

Yoksul sanat; doğal, sıradan her türlü malzeme kullanılır. Doğal olan ile toplumsal olana kültür olgusuna gönderme yaparak geçicilik olgusuna dikkat çeker.



Resim 2. Jannis Kounellis;"Attico Gallery", Roma,1969.

Beden Sanatı; sanatçının bedeni sanat nesnesinin konusu haline gelir. Acının ve hazzın deneyimlendiği bir alan olarak bedenin kutsal oluşu da sorgulamaya açılır. Geçici ve yok olma öne çıkarılır.



Resim 3. Rebecca Horn; "Finger Gloves", 1972.

Kavramsal Sanat; sanat nesnesi olarak dili, felsefeyi, göstergebilimi, sözcük ve belgelemeyi kullanır. Sanat nesnesinin ticari bir nesne olarak alınıp satılırlığına karşı oluşu, sanatın eğlence aracı olarak reddi, sanat bağlamını çözümleme gibi sanatsal tavırları vardır.



Resim 4. Joseph Kosuth; "Bir ve Üç Sandalye"1965, Moma.

Yeryüzü Sanatı; Sanat yapıtı karada denizde havada oluşturulur. Anıtsal dev işler ekiplerce gerçekleştirilir. Kentleşme karşıtı çevreye ve doğaya duyarlı işler üretilir. Galerilerde sergilenen proje fotoğrafları ile sanatın alınıp satılırlığına karşı dururlar.



Resim 5. Michael Heizer; "Double Negative",1969

Fluxus; Her türlü eylem, malzemeyi kullanır. Sanatın ve burjuvazinin kutsal kabul edilen değerlerini alt üst etmeye dayanır. Var olan kültürel ve toplumsal yapıyı eleştirerek yeni bir kültür arayışına girerler.



Resim 6. Nam June Paik ; **"**Concerto for TV Cello and Video-tapes**"**, 1971.

Gösteri Sanatı; plastik sanatlarla gösteri sanatları arasındaki sınırları yıkmaya dayanır. Sanatçı belli bir biçimsel yapıya bağlı kalmaz. Müzik, dans, tiyatro, şiir gibi disiplinleri dolaysız olarak bütünleştirir. Galeri ya da dış mekânlar gösteri sanatının uygulama alanlarıdır. Galeri, konser salonu, müzenin yerini sokaklar ve alternatif mekânlar almıştır.



Resim 7. Gilbert and George; "Waking" , 1984.

Süreç Sanatı; sürecin kendisi sanat yapıtının kendisinden önemli kabul edilir. Minimalizmin katı biçimciliğine tepki vardır. Zaman içinde eriyen katılaşan yok olan dönüşen sanat yapıtı biçimsel olarak artık yok olmaya yüz tutar. Mekânda ya da doğada gerçekleşen süreç sanatı geleneksel olan tüm sanat formlarına da karşıdır.



Resim 8. Eva Hesse; “Expanded Expansion”,1969, Guggenheim Museum, New York.

SONUÇ

1960 yıllarda başlayan sanatçı, yapıt ve izleyici ve mekân kavramlarındaki ters düz olma hali günümüzün sanatsal tavırlarını oluşturmuştur. Sanatçı tek kişi üretim yapan kişi değil, kolektif tarzda üretim tarzlarına yönelmiş, yapıt kalıcı tek ve biricik iken geçici sürece dayalı devasa boyutlarda, kimi zaman bedenin kendisi kimi zamanda yer yüzeyinde yapıtlar görünür olmuştur. İzleyici ise durağan konumdan çıkarak sanat yapıtının üretim ve yaratım sürecine dâhil olan kişi olarak aktiftir.

KAYNAKÇA

Atakan Nancy; “Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar” YKY Yayınları,1997, İstanbul,
Christo Javacheff;“Wrapped Coast”,Australia,1969.
www.arthistoryarchive.com/arthistory/earthart/
Eva Hesse; “Expanded Expansion”,1969,Guggenheim Museum, New York
www.artexpertswebsite.com/pages/artists/hesse.hp
Gilbert and George; “Waking” (1984)
www.uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/july/22/gilbert-and-george-head-for-the-high-line
Jannis Kounellis;”Attico Gallery”, Roma,1969.
https://theartstack.com/artist/jannis-kounellis
Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.
Füsun Kavrakoğlu; Çağdaş Sanata Varış 179| Kavramsal Sanat 3. http://blog.kavrakoglu.com/tag/1960-sonrasi-sanat
Rebecca Horn; “Finger Gloves”, 1972.
www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/
Nam June Paik ; Concerto for TV Cello and Videotapes, 1971.
www.cahierdeseoul.com/nam-june-paik-art-video/
Michael Heizer; Double Negative.
www.laweekly.com/arts/michael-heizers-double-negative-a-journey-to-a-land-art-landmark-2176032
www.msxlabs.org/ “1960-1980 Arası Avangard Akımlar”.

TÜRK RESİM SANATINDA NURİ İYEM RESİMLERİNDE PORTRE

(NURI IYEM'S PORTRAITS IN TURKISH ART OF PAINTING)

Berna İSTİFOĞLU ORHON*

ABSTRACK

The artist who was born on 1915 in Istanbul, was known for big eyed women portraits which he handled with the social realism percept. He got into Fine Arts Academy and became a student of Nazmi Ziya Güra. In 1940, he completed the newly established higher education major and held the harbor exhibition. Next year, he formed the NEW GROUP with his same friends. Until 1950's Iyem participated in the exhibitions of New Group, in 1946 he held his first personal exhibition.

Iyem adopted social realism together with the members of the New Group. The artist who produced realistic and expressionist paintings until 1949, generated abstract compositions in which he reflected his inner reality after that year. Thanks to these studies, he became one of the first Turkish artists who work on abstract concepts. Iyem's artworks are mostly in the form of abstraction of landscapes and objects without losing their characteristics.

Iyem turned to figurative paintings again after 1950. Women's heads that he included in his paintings have a great importance for being the artworks that the artist approached to Anatolian women with a social concern. Iyem's strength on the pattern reflects the geometric soundness and gains monumentality in his figures.

The painter Nuri Iyem was chosen as the main subject of this study because of his emphasis on Anatolian women with a social realist percept especially in his portraits. In this study, the artist's portraits will be examined in terms of techniques and content.

GİRİŞ

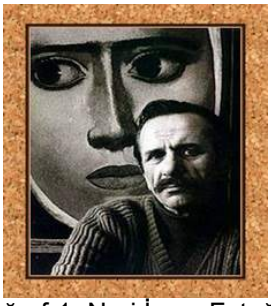
Türk Cumhuriyet tarihinin toplumsal, siyasi ve kültürel değişimine tanıklık etmiş olan ve bu ilerlemeye katkıda bulunmuş olan, Türk resim sanatının en büyük ustalarından biri Ressam Nuri İyemdir. Türk sanatına yeri doldurulamayacak sayısız eserler vermiştir.

İstanbulda 1915 yılında doğan sanatçı, resme küçük yaşlarda duvara kömür kalemle yaptığı çizimlerle başladı. Babasının görevi dolayısıyla, çocukluğu anadoluda geçti. İlkokulu Mardinde bitiren sanatçı, ortaokulda İstanbula geldi. Burada Pertevniyal lisesine kaydoldu. Resim tutkusuda bu yıllarda başlamış oldu. Resim tutkusu ile Akademiye kaydoldu. Yaptığı çalışmaları ile o yıllardaki en önemli sanat etkinliği olan, Galatasaray sergilerine katıldı (http://gorselsanatlardeposu/2012).

Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Çallı ve levy gibi dönemin büyük ressamlarının öğrencisi oldu. Aynı zamanda, Feyhaman Duran, Namık İsmail gibi Diğer akademi eğitimcilerinin, görüşlerinden yararlandı. Sanat Tarihi, Estetik ve Mitoloji dersleri

* Öğr.Gör., G.Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara.

veren Ahmet Hamdi Tanpınar ın ona sağladığı geniş ufukla entelektüel kimliğini buldu.i İyemin çeşitli yazılarında yansımasını gösterdi.



Fotoğraf 1- Nuri İyem Fotoğrafı

Akademide eğitimini tamamladıktan sonra askerliğini tamamladı ve Gresun da görev yaptı. 1940 yılında, dört yıl sonra ilk mezunu olacağı yeni açılan yüksek bölümünü tamamlamak üzere yine Akademiye girdi.

Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, ve Agop Arad gibi 20 li yaşlardaki bir grup sanatçı, büyük çabalar sonunda, Mayıs 1941 de İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında ortak bir sergi açtılar. Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacı taşıyan sanatçılar, İkinci dünya savaşı nın sıkıntılı ortamında sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön vermişlerdir (ön.ver/2012).

NURİ İYEM SANATI

D Grubu nun şekilciliğine ve Anadolu dan kopuk resim anlayışına karşı çıkan toplumsal içerikli resimleriyle halkla bütünleşmeyi amaçladılar ve büyük ölçüde başarılı oldular. Liman sergisi ile bu etkinliğin ardından Yeniler adı altında birleşen sanatçılar, dönemin yazar ve sanatçılarındam destek gördüler. Yeniler, bir sanatçı olarak var olmanın yolunu sanat anlayışları ve toplum gerçekleri arasında bir orta yol çizerek bulmaya çalıştılar.



Resim 1-Portre

İyem, ikinci sergiden sonra gruba katılmak isteyen sanatçıların çoğaldığını ve toplumcu gerçekçi resim anlayışının kendisi ğibi sanatçılarca geniş ölçüde benimsendiğini belirtmiştir. Yine İyem e göre o sırede akademiye öğretmen yardımcısı olarak giren “D” Grubu sanatçıları ve Burhan Toprak, “Yeniler” e karşı

cephe almışlardır. Özellikle resim sanatıyla da amatör olarak ilgilenen Hilmi Ziya Ülken in bu destekte büyük payı vardır. Ülken, ilk sergilerinde "Liman" konusuna ağırlık veren ve bu nedenle "Liman Ressamları" adı anılan "Yeniler" i *"milli resmin candmarına parmakları basmış"* kişiler olarak tanımlamıştır. Ülken: "*Henüz onlardan kendi nev ilerinde mükemmel eser beklemek zamanından uzağız. Fakat en büyük değerleri, sahtelikten, tasannudan ve ekol hastalığından kurtulmak için yaptıkları cehittir. Selim in, Turgut un, Nuri İyem in, Kemal in, Avni nin, Mümtaz Yener in, Haşmet in, Annie nin, denemeleri vaidlerle doludur. Resimleri karanlık dekor içerisinde az ışıklı olmasına rağmen, onlar bize aydınlık bir ufuk gösteriyorlar"* (Özsezgin, 1982:50).



Resim 2- Liman



Resim 3- Liman

İyem Yeniler Grubu dağılana kadar düzenlediği tüm sergilere katıldı. Bu arada bir süre Resim-Heykel Müzesin de Halil Dikmen in yardıcısı olarak çalıştı. Müzede, Türk resminin ilk dönem ustalarınıtanıma olanağı buldu. Özelliklede Hoca Ali Rıza ya hayranlık duymaktaydı. İyem hayranlığını şu sözleri ile dile getirmiştir: *"Doğrusu ya Türk Resmi uzun yıllar seyircisiz kaldığı için, toplumsal yaşama katılma da emekledi durdu. Kendi payıma Hoca Ali Rıza yı Türk resmini Halk a doğru götürmekteki çabası ve başarılarından ötürü, ayrıca seviyor ve sayıyorum"* (http://gorselsanatlardeposu/2012).







Resim 4-5-6 Portre



Resim 7- Portre



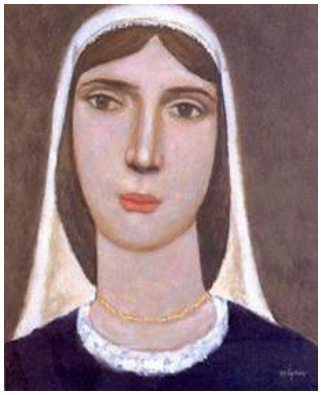
Resim 8- Portre

Sanatı topluma empoze etmekten çok, toplumun içinden çıkan bir sanat anlayışını benimseyen sanatçı, hiç durmadan üretmiş Anadolu halkına sanatı sevdirmek için tüm varlığı ile çaba göstermiştir. Bu amaçla halka ulaşmak için, 1946 yılında Beyoğlun da Ada Mobilya mağazasında açtığı ilk sergi ve 1950 li yıllarda Maya Sanat Galerisin de düzenlenen diğerlerinin ardından son yıllara kadar yapıtlarını çok kez sergilemiştir.

Soyut Sanat anlayışı ile 1950 li yıllarda eserler veren sanatçı, 1960 larda figüratif resme geri dönerek, Anadolu insanını, onların yaşamını, iç dünyasını, köyden kente göç edenleri ve gecekondu yaşamını resimlerinde konu olarak ele almıştır. Bereketli topraklarıyla ve medeniyetler doğuran özellikleriyle, anadoluyu bir kadın olarak algılamış ve ürettiği kadın pırtreleri ile iç dünyanın aynası olan gözleri vurgulamıştır. Kadın portrelerindeki iç dünyanın aynası olan gözlerin ışığında, bir parçası olduğumuz toplumu tüm gerçekleri ile resimlerinde yansıtmıştır (ön.ver/2012).



Resim 9- Portre



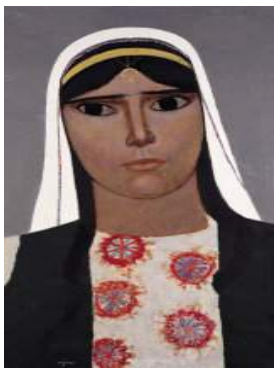
Resim 10- Portre

SONUÇ

Ulusallıkla yöresellik kavramları, Türkiye ye ve halk yaşamına özgü konuları içeren resimler açısından genellikle aynı düzeyde ve anlamda kavramlar sayılmaktadır. Oysa Yeniler grubunun her biri, kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları işlerken, teknik ve yöntem açısından Batılı resmin getirdiği çözümlerin tamamen dışında değillerdi. Bu şekilde olmasa, grubun savunucularında Ahmet Hamdi Tanpınar, Nuri İyem in resminde batılı resim dünyasıyla uyuşan değerleri bulamazdı. Ona göre Nuri İyem, rehbersiz, pusulasız, kendi kendine çok geziler yapmış, nice limanlar bulmuş, hatta Braque ı bile kendi kendine keşfetmiş ve çıkarımlarda bulunmuştur.

Nuri İyem, Yeniler grubu ile eski resimlerini tümüyle geride bırakarak salt soyut bir renk düzenine yönelerek, 1960'lardan sonra ise bir dönüş yaparak "figür" ü ve portreyi ele almıştır. Resimlerinde işlediği kadın başları, sanatçının toplumsal kaygıyla yaklaştığı Anadolu kadını resimleri olması bakımından önemlidir. İyem, desendeki güçlülüğü biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlerinde anıtsallık kazanır.

Sanatçı Toplumsal Gerçekçilik anlayışıyla ele aldığı iri gözlü anadolu köylü kadın portreleriyle tanınmış ve bu yönde sayısız çalışmalar yapmıştır. Birçok sergi açmış, 1969 da Ankara Ulus çarşısına, 1970'te de, Türkiye Petrolleri nin Gölbaşi Gazinosu na duvar resimleri yapmıştır.



Resim 11-12-13-14 Portre

KAYNAKÇA

"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2", Yem Yayın, İstanbul, 1997. S 898-899.
ÖZSEZGİN, Kaya. "Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi" Cilt 3, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1982. S 43-57.
http://gorselsanatlardeposu.blogspot.com.tr/2012/02/nuri-iyem-turk-ressamlar-turkish.html
http://www.nuriiyem.com/tr/eserleri/

Resimler ve Fotoğraf listesi

Fotoğraf 1- Nuri İyem Fotoğrafı, Resimler 1-14 portre ve liman.

ÇİN PORSELENLERİ ETKİSİNDE İSLAM SERAMİKLERİNDE GELİŞTİRİLEN BİR TEKNİK OLARAK IŞIK GEÇİRGENLİĞİ

Ezgi GÖKÇE[*]
Can GÖKÇE[**]

ABSTRACT

Ceramics and porcelain from China to the Near East were known to have arrived at the beginning of the 8th century, and these products, which aroused the interest of Islamic ceramicists, led the artists of that period to new quests.

From this date, the effects of products from China were felt at different times, and the second wave of this effect was seen in the 13th century and the third in the 15th century. Imported Tang, Sung and Ming potteries have started new developments in ceramic field as an inspiration for Islamic potters. The first effects are predominantly technical, and the desire to provide a white porcelain appearance has led to the appearance of white opaque glazed products in the 9th century. In the 12th century, ceramics with white borders were started to be produced with the materials used. With these materials, Islamic ceramics have produced forms in their own liking, and they have represented a strong and successful period in the history of ceramics using motifs, beads and colors. In this study, a group of ceramics which are formed by the effect of Chinese porcelain in technical terms are evaluated.

The new white body has technically made it possible to produce almost transparent and very thin containers. They are transparent and have been applied with alkali glaze in ivory color. Rarely, the mystery is seen in light green tones at the base of the forms or around the feet where the mine is gathered (accumulated). The ceramics in Iran have experimented with different techniques for the light permeability they desire, although they are made of ceramics that pass through white and somewhere. To increase transparency and permeability in ceramics, they have opened small holes in the forms and filled these holes with glaze during glazing so that the holes become more transparent.

Keywords: Porcelain, Islamic Ceramic, Ajour, Fritbody

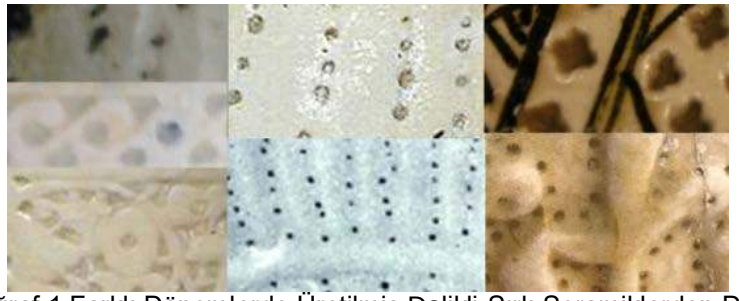
GİRİŞ

Çin'de ilk seramik üretimi Neolitik Çağ'a kadar dayanmaktadır. Özellikle Çin'de üretilen porselenler, Avrupa'yı ve neredeyse bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Çin porselenlerini Batı'nın tanımasıyla, sevmesiyle birçok ülkeye ihraç edilmiş ve porselen etkisi ile üretimler yapılmıştır. Erken dönemlerde özellikle İran, Mısır ve Suriye'de bu tarz etkileşimler görülmüştür. Daha sonraki dönemlerde porselenlerin etkisi Osmanlılar 'da ve Avrupa'da izlenebilmektedir.

Çalışmaya konu olan porselen etkisi ile üretilen seramikler hakkında çok fazla yazılı kaynak bulunmamaktadır. Porselenler Çin'den İran'a 10-11. yüzyıllarda getirilmiştir. Dönem seramikçileri bu kapların etkisi ile porselene benzer beyaz, çok

[*] Yrd. Doç., Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Uşak.
[**] Öğr. Gör., Uşak Üniversitesi Banaz Meslek Yüksek Okulu Mimari Dekoratif Sanatlar Bölümü, Uşak.

ince formlar üretmişlerdir. İran'da 12. yüzyılda, Büyük Selçuklular döneminde, krem rengi sırlı, kabartma-kazıma dekorlu ve delikli bir grup seramik üretilmiştir. Ayrıca, 16-18. yüzyıllarda İran'da görülen ajurlu seramikler "Gambroon seramikleri" olarak adlandırılmıştır. Bazı kaynaklar daha önce İran'da üretilen delikli seramikler için de bu terimi kullanmışlardır. Çok ince ve beyaz olan bu seramikler adını İran körfezindeki bir limandan alınmıştır. (Allan, 1991



Fotoğraf 1 Farklı Dönemlerde Üretilmiş Delikli-Sırlı Seramiklerden Detay

Büyük Selçuklular döneminde İranlı çömlekçiler ithal edilen Çin Sung dönemi porselenlerinden etkilenerek daha iyi seramikler üretmeye başlamışlardır. Bu imitasyonlar İran'da özellikle 12. yüzyılda başlamıştır. Yeni beyaz bünye teknik olarak neredeyse şeffaf ve çok ince kaplar üretebilme olanağı sağlamıştır. Bu seramiklere genelde şeffaf alkali sır uygulanmıştır. Nadiren de olsa, formların tabanında yada ayak çevresinde sırın toplandığı (biriktiği) yerde sır açık yeşil tonda görülmektedir. Bazı objelerin saydamlığı, geçirgenliği attırılmak için sırla doldurulmuş küçük delikler şeklinde ajur dekoru uygulanmıştır. Muhtemelen daha güçlü bir etki yaratmak ve porselen gibi ışık geçirgenliğini sağlayabilmek için bu teknik uygulanmıştır (Fehervari, 1973, 71-72).



Fotoğraf 2 Seramik Bardak, fritli bünye, 1150-1220 İran Victoria & Albert Müzesi http://collections.vam.ac.uk/item/O85400/beaker-unknown/



Fotoğraf 3 Kase, fritli bünye, 12. Yüzyıl, İran (Curatola, 2006, 79)

Bu tekniğe benzer şekilde Çin'de üretilen porselenler "pirinç tanesi (rice grain)" adı ile anılmaktadır.

"Pirinç tanesi (rice grain)" tekniğinin kökeni ile ilgili farklı görüşler vardır. Asya sanatları konusunda uzman olan Jan-Erik Nilsson (http://www.gotheborg.com), bu tekniğin orijinalinin 14. yüzyılda Çin'e Türk seramiklerinden gelmiş olduğunu belirtmektedir. Bu teknik zaman zaman kaybolsa da tamamen terk edilememiştir.



Fotoğraf 4 Maşrapa, fritli bünye, 12-13. Yüzyıl İran
http://collectionslacma/0rg/node/239955



Fotoğraf 5 Kase, fritli bünye, 12. Yüzyıl Keşan (Curatola, 2006, 84)

Bu teknik ile üretilen seramikler incelendiğinde dönemsel olarak farklar görülmektedir. Kaynaklardan ulaşılabildiği kadarıyla ilk örnekler beyaz ile krem rengi arasında porselen etkisi ile hazırlanan yeni fritli (fritware-stonepaste) çamur kullanılarak üretilmişlerdir. Sonraki örneklerde benzer şekilde üretilen seramiklerde kobalt oksit akıtılmış ya da sürülmüştür. Kullanılan renksiz şeffaf alkali sır, seramiklerin yüzeyinde açılan delikleri doldurarak ışık geçirgenliği ve kapların kullanımı sağlamıştır.

"Beyaz-krem renkli" gruptan sonra tek renkli şeffaf sırla sırlanmış örneklerde, özellikle o dönem seramiklerinde görülen turkuaz ve mavi renkli sır görülmektedir.



Fotoğraf 6 Kase, fritli bünye, 12-13 Yüzyıl, İran (Watson, 2004, 320)



Fotoğraf 7 Kase, fritli bünye, 12-13 Yüzyıl, İran
http://collections.vam.ac.uk/item/O223900/bowl/

Dönemin zevklerine göre değişen dekorlar ve gelişen yöntemler bu seramiklere de uygulanmıştır. "Tek renk sırlı" gruptan sonra bu ışık geçirgenliğini sağlayan sırlı-delik dekoru sır altı fırça dekoru ile birleştirilmiş farklı örnekler ortaya çıkmıştır. Beyaz renkli olanlar tekrar üretilmiş ancak bu sefer daha mavimsi daha beyaz bir bünye ile üretilmişlerdir. Bu tarzda ilk üretilen örneklerde ışık geçirgenliği için açılan pencereler sadece iğne deliğine benzer şekilde iken daha sonraki örneklerde çizgi ya da dekora göre şekilli pencereler şeklinde uygulandığı görülmüştür.



Fotoğraf 8 Ayaklı kase, fritli bünye, 1600-1725, İran
http://collections.vam.ac.uk/item/O85377/footed-bowl/



Fotoğraf 9 Ayaklı kase, fritli bünye, 1650-1750, İran
http://collections.vam.ac.uk/item/O187478/bowl-tazza-footed/



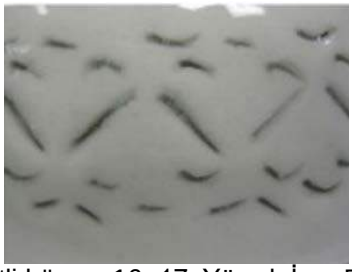
Fotoğraf 10 Kase, fritli bünye, 1800, İran
http://collections.vam.ac.uk/item/O205859/bowl/



Fotoğraf 11 Kase, fritli bünye, 1800-1825, İran
http://collections.vam.ac.uk/item/O282680/bowl/



Fotoğraf 12Kase detay, fritli bünye, 16.-17. Yüzyıl, İran Envanter No. 78 12-30 610
British Museum Londra (Fotoğrafı Çeken: Ezgi Gökçe-2011)



Fotoğraf 13 Kase detay, fritli bünye, 16.-17. Yüzyıl, İran Envanter No. 78 12-30 611 British Museum Londra (Fotoğrafı Çeken: Can Gökçe-2011)

Bu çalışmada kültürlerarası etkileşim sonucunda sanatta ortaya çıkan yeniliklerden biri incelenmiştir. Çin'den gelen porselenlerin etkisi ile İslam seramiklerinin üretimi için yeni bir bünye oluşturulmuş (fritli-kuvarslı) ve ustalık isteyen yeni bir teknik geliştirilmiştir. Bu teknik zamanla farklı şekillerde yorumlanmış ve günün koşullarına göre üretilmiştir. Daha sonra bu seramikler Çin porseleninde kullanılan "pirinç tanesi" dekorunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Çok etkileyici ve zor bir üretim şekli olan bu seramikler, seramik sanatı tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Ancak konu ile ilgili yazılı kaynakların az olması sebebi ile bu konu pek incelenememiştir. Bu alanda çok fazla görsel kaynak mevcuttur, görseller üzerinden yapılacak incelemelerle daha detaylı çalışmalar yapılabilir. Bu seramikler çağdaş seramik sanatında birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuşlardır.

KAYNAKÇA

- ALLAN, James (1991), Islamic Ceramics, Ashmoleam Museum London.
- CURATOLA, Giovanni (2006), Persian Ceramics From The 9th To The 14th Century, Skira Malano.
- FEHERVARI, Geza (1973), Islamic Pottery A Comprehensive Study Based On The Barlow Collections, Faber&Faber London.
- WATSON, Oliver (2004), Ceramics From Islamic Lands, Thames&Hudson London.
- http://collections.vam.ac.uk/item/O85400/beaker-unknown/ (Erişim tarihi: 06.06.2011)
- http://collections.vam.ac.uk/item/239955 (Erişim tarihi: 06.06.2011)
- http://collections.vam.ac.uk/item/O223900/bowl/ (Erişim tarihi: 06.06.2011)
- http://collections.vam.ac.uk/item/O85377/footed-bowl/ (Erişim tarihi: 06.06.2011)
- http://collections.vam.ac.uk/item/0187478/bowl-tazza-footed/ (Erişim tarihi: 06.06.2011)
- http://collections.vam.ac.uk/item/O205859/bowl/ (Erişim tarihi: 06.06.2011)
- http://collections.vam.ac.uk/item/O282680/bowl/ (Erişim tarihi: 06.06.2011)

BENAKİ MÜZESİ'NDE BULUNAN DELÂİLÜ'L-HAYRÂT YAZMALARINDA MEKKE ve MEDİNE TASVİRLERİ

Filiz ADIGÜZEL TOPRAK[-]

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, Kur'ân-i Kerîm'den sonra en çok yazılan ve okunan yazma eser olan ve *Delâ'il-i Şerif*, *Delâ'il-i Hayrat* ve *Delâ'il* olarak bilinen risâlenin tam adı "Delâilü'l- Hayrât ve Şevâriku'l- Envâr fi Zikri's- Salât ale'n- Nebiyyi'l Muhtâr"dır. Eserin müellifi Kuzey Afrika asıllı Ebu Abdullah Muhammed b. Abdurrahman b. Ebu Bekr b. Süleyman el-Cezûlî es-Samlâlî'dir (ö. H.869/M.1465). Müellif, büyük bir çalışma sonucu hadis kitaplarında bulunan ve İslam ülkelerinde okunan bütün Salavât-ı Şerifelerle pek çok Velinin dualarını bu risâlede bir araya toplamıştır [Kaynak: ULUDAĞ, Süleyman (1994). 'Dela 'il-i Hayrât', TDV İslâm Ansiklopedisi, C.9, s.113-114]. Bu kitaplarda, Kâbe-i Muazzama ve Ravza-i Mutahhara'yı (Hz. Peygamber'in mescit ve türbesi) tasvir eden ve karşılıklı sayfalara yerleştirilmiş Mekke ve Medine tasvirleri yer almaktadır. XIX. yüzyılda sıklıkla istinsah edilen Delâilü'l-Hayrât yazmalarındaki bu tasvirlerde, belirgin perspektif denemeleri ve hacmi ifade etmeye yönelik renk tonlamaları görülür. Bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı ile siyasal, sosyal ve kültürel etkileşimin yaşandığı ve geleneksel tasvir anlayışı ile kitap sanatlarında yeni denemelerin yapıldığı bir dönemdir. Buna karşın, yeniliklerin ve dönüşümün yaşandığı Osmanlı kültür ve sanat ortamında, sarayın siparişiyle yönlenen minyatürlü yazma üretiminin bu dönemde neredeyse durma noktasına geldiği de bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Delâilü'l-Hayrât yazmalarındaki Mekke ve Medine tasvirleri, Batı etkisinin, biçim, renk ve uygulama teknikleri bakımından XIX. yüzyıl Osmanlı tasvir anlayışında nasıl yer edindiğini belgeleyen örneklerin başında gelir. Bu çalışma, Türkiye dışındaki kütüphanelerde bulunan farklı Delâilü'l-Hayrât yazmalarındaki Mekke ve Medine tasvirlerinin tespit edilerek uygulama teknikleri bakımından incelenmesi üzerine başlatılan araştırmanın ilk aşamasıdır. Bu çerçevede, bu çalışmada, Atina Benaki Müzesi İslam Sanatı Koleksiyonu'nda bulunan üç Delâilü'l-Hayrât ele alınmıştır. Yunanistan'ın kültür ve sanat mirasını temsil eden önemli tarihi eserlerin bulunduğu Atina'daki Benaki Müzesi, Yunan diasporasının önde gelen ailelerinden birine mensup, 1873 İskenderiye doğumlu Antonis Benakis tarafından kurulmuştur (Fotoğraf 1-2). Benakis'in koleksiyonunun önemli bölümünü Antik Yunan, Bizans ve Ortaçağ eserleri ile özellikle 20. yüzyıl başı Yunan halk sanatları ürünleri oluşturmaktadır. Bunun yanında, koleksiyonun bir kısmı da Akdeniz ve Uzak Doğu kökenli, Arap, İran, Çin ve Türk sanatına ait eserlerden oluşmaktadır; bu eserlerin arasında müzehhep ve minyatürlü yazmalar, halk giysileri, dokumalar ve ahşap işleri bulunmaktadır [Kaynak: Benaki Museum: A Guide to the Museum of Islamic Art (2006), Benaki Museum Publishings, s.28].

Bu çalışma kapsamında incelenen aşağıdaki örnekler, minyatürlerdeki Batı etkilerini (örneğin, biçime derinlik ve hacim kazandıran suluboya tekniğinin kullanılması) göstermekle birlikte, Benaki Müzesi İslam Sanatları Koleksiyonu'nda yer alan Delâilü'l-Hayrât yazmalarının da künyesini sunmaktadır.

[-] Yrd. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.



Fotoğraf 1. Atina Benaki İslam Sanatları Müzesi (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).



Fotoğraf 2. Atina Benaki İslam Sanatları Müzesi (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).

Örnek No.1 (Fotoğraf 3-4)
Envanter No: AP.16648
Eserin Adı: Delâilü'l-Hayrât
Müellifi : Ebu Abdullah Muhammed b. Süleyman el- Cezûlî
Hattatı: Mîr İbrâhîm Genç Muhammed Pâşâzâde'nin oğlu Muhammed Hurşîd
Tarihi: H.1200 / M.1785-86
Dili ve Hat Çeşidi: Arapça - Nesih (is ve lâl mürekkebi kullanılmıştır)
Satır Sayısı: 7

Kağıt Özelliği: Suyolu filigranlı
Cilt ve Metin Ölçüsü: 900x570-550x350 mm.
Cilt Özellikleri: Mıklepsiz, şirazeli koyu kahverengi deri cilt.



Fotoğraf 3. AP.16648 envanter no'lu Delâilü'l-Hayrât'ın ketebe sayfası (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).



Fotoğraf 4. Mekke Medine tasviri, AP.16648 envanter no'lu Delâilü'l-Hayrât (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).

Tezhip Özellikleri: Eserin açılış sayfaları tahrip olmuştur, ancak çift sayfa halindeki bu sayfaların hilye-i şerif levha formunda düzenlendiği anlaşılmaktadır. Yukarıda görülen 6 satırlık ketebe metninin satır aralarında sürme altın zeminle beyne's-sütûr uygulanmıştır. Yazı alanı, altınla boyanmış bir hilal formunun içine alınmış ve köşebentleri olan dikey dikdörtgen bir alana yerleştirilmiştir. Bu alandaki kompozisyon ¼ oranında simetriktir. Köşebentlerin zemini sürme altın, geri kalan alanın zemini ise laciverttir. Dönem özelliklerini gösteren hatayi, goncagül, penç ve rumi motifleri kullanılmıştır.
Minyatür Özellikleri: Karşılıklı sayfalar halinde düzenlenen Mekke ve Medine tasvirleri, oval bir form içine yerleştirilmiştir. En dışta bir dikdörtgen ile çevrelenen oval formun köşebentlerine, altın ve lacivert zemin üzerinde altın saplı bitkisel motifler ½ oranında simetrik olarak yerleştirilmiştir. Sağ tarafta Mekke şehri ve yedi minaresi bulunan kubbeli revaklarla dikdörtgen bir planda Mescid-i Harâm tasvir edilmiştir. Merkezde siyah renkli örtüsü, altınla bezeli kuşağıyla Kâbe

bulunmaktadır. Kâbe'nin etrafında kırmızı renkte met'af dairesi gösterilmiştir. Kâbe'nin çevresindeki kırmızı çatılı yapılar, en üstte dağlar ve gökyüzü ile tamamlanmıştır. Soldaki Medine tasvirinde ise, Ravza-i Mutahhara ve etrafındaki yapılar aynı tarzda düzenlenmiştir. Her iki kompozisyonda da, arka planda birbiri ardına dizilmiş dağlar ile kompozisyona derinlik kazandırılmıştır. Mimarinin tasvirinde cepheden ve üstten bakış açısı kullanılmıştır. Yapıların dış hatları tahrirlerle belirtilmemiş, bunun yerine kesik çizgiler ve suluboya etkisinde zemine kaynaştırılmış gölgeler kullanılmış ve bu nedenle de biçimlerde üçüncü boyut etkisi yaratılmıştır.

Örnek No.2 (Fotoğraf 5-6)
Envanter No: MM.75
Eserin Adı: Delâilü'l-Hayrât
Müellifi : Ebu Abdullah Muhammed b. Süleyman el- Cezûlî
Hattatı: Mustafa Es-Surûrî öğrencilerinden Mustafâ el-Fehmî
Tarihi: ----
Dili ve Hat Çeşidi: Arapça - Nesih (is, lâl ve üstübeç mürekkebi kullanılmıştır).
Satır Sayısı: 11
Kağıt Özellikleri: Ahârli
Cild ve Metin Ölçüsü: 165x105-105x60 mm.



Fotoğraf 5. MM.75 envanter no'lu Delâilü'l-Hayrât'ın açılış sayfası (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).



Fotoğraf 6. Mekke Medine tasviri, AP.16648 envanter no'lu Delâilü'l-Hayrât (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).

Cilt ve Tezhip Özellikleri: Eserin cildi mıklepli, sertablı koyu kahverengi deridir. Eserin açılış sayfası, mürekkep serlevha formundadır. 6 satırlık yazı alanında altınla ve krem/sarı, mavi ve pembe tonlarında renklerle yatay şeritler halinde beyne's-sütûr uygulanmıştır. Dikdörtgen iklil kısmın ortasına yerleştirilen kitabe formundaki kartuşun zemini altındır ve boş bırakılmıştır; sağ ve sol tarafında ise lacivert zemin üzerinde pembe pençlerden oluşan bezeme bulunmaktadır. Üstteki mihrabiye kısmını üç yönden turuncu ve pembe zeminli 1 mm.'lik ara suları çevreler. ½ simetrik kompozisyonun merkezine ayırma rumiler yerleştirilmiş ve ayrı bir zemin oluşturulmuştur; bu zeminin yeşil renktedir. Kompozisyonda beyaz saplar üzerinde turuncu ve mor tonlarında çiçekler kullanılmıştır. Mihrabiye kısmı, yeşil renk ile kuzu çekildikten sonra yine aynı renkli tığlarla sonlandırılmıştır.
Minyatür Özellikleri: Karşılıklı sayfalar halinde düzenlenen Mekke ve Medine tasvirleri, dikey dikdörtgen form içine yerleştirilmiştir, etraflarında herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. Sağ tarafta Mekke şehri ve yedi minaresi bulunan mavi kubbeli revaklar ile dikdörtgen bir planda Mescid-i Harâm tasvir edilmiştir. Merkezde siyah renkli örtüsü, altın kuşağı ve etrafında beyaz renkte met'af dairesiyle Kâbe gösterilmiştir. Kâbe'nin çevresindeki turuncu çatılı yapılar, en üstte çizgisel ifade edilmiş mavi renkte dağlar ve gökyüzü ile tamamlanmıştır. Soldaki Medine tasvirinde ise, Ravza-i Mutahhara ve etrafındaki yapılar aynı tarzda düzenlenmiştir. Her iki kompozisyonda da, arka plandaki dağlar aynı tarzda yerleştirilmiş ve bu düzenleme her iki sayfanın en alt kısmında da uygulanmıştır. Mimarinin tasvirinde cepheden ve üstten bakış açısı kullanılmıştır. Yapıların yan cehelerine koyu lekeler atılmak suretiyle ışık-gölge tekniği kullanılmıştır.
Örnek No.3 (Fotoğraf-7-8)
Envanter No: 40378
Eserin Adı: Delâilü'l-Hayrât
Müellifi: Ebu Abdullah Muhammed b. Süleyman el- Cezûlî
Hattatı: Açılış sayfasının a yüzünde 'Mustafa' olarak okunan bir ibare bulunmaktadır.
Tarihi: ----
Dili ve Hat Çeşidi: Arapça - Nesih (is, lâl ve üstübeç mürekkebi kullanılmıştır).
Satır Sayısı: 9
Kağıt Özelliği: Ahârli
Cild ve Metin Ölçüsü: 195x145-120x80 mm.
Cild Özellikleri: Mıklepli, bordo deri cilt.



Fotoğraf 7. 40378 envanter no'lu Delâilü'l-Hayrât'ın açılış sayfası (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).



Fotoğraf 8. Mekke Medine tasviri, 40378 envanter no'lu Delâilü'l-Hayrât (Fotoğraf: Filiz Adıgüzel Toprak, 2016).

Tezhip Özellikleri: Eserin açılış sayfası, mürekkep serlevha formundadır. Dikdörtgen iklil kısmın ortasına yerleştirilen kitabe formundaki kartuşun zemini altındır ve boş bırakılmıştır; sağ ve sol tarafında ise lacivert zemin üzerinde pembe pençlerden oluşan bezeme bulunmaktadır. Mihrabiye ve iklil kısmını üç yönden, en dışta pembe ve içte limon küfü yeşili renkte 1 mm.'lik '+,-' ara suları çevreler. Mihrabiye kısmında zemin tamamen altındır; ½ simetrik kompozisyonun merkezine beyaz ayırma rumiler yerleştirilmiştir. Kompozisyonda altın ve limon küfüm yeşili renkte saplar üzerinde pembe, mavi ve krem rengi tonlarında çiçekler kullanılmıştır. Mihrabiye kısmı, altınla çevvrelenip lâl mürekkebi ile kuzu çekildikten sonra, altın, is ve lâl mürekkebiyle yapılmış tığlarla sonlandırılmıştır.

Minyatür Özellikleri: Karşılıklı sayfalar halinde düzenlenen Mekke ve Medine tasvirleri, dikey dikdörtgen form içine yerleştirilmiştir, etraflarında herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. Sağ tarafta Mekke şehri ve yedi minaresi bulunan mavi kubbeli revaklar ile dikdörtgen bir planda Mescid-i Harâm tasvir edilmiştir. Merkezde siyah renkli örtüsü ve etrafında kırmızı met'af dairesiyle Kâbe gösterilmiştir. Sağdaki Mekke tasvirinde gökyüzüne kadar zeminin tamamı toprak rengidir ve en üsteki dağ ve tepe formları çizgisel olarak koyu kahverengi ile belirtilip aynı rengin geçişleriyle zemine kaynaştırılmıştır. Soldaki Medine tasvirinde ise, Ravza-i Mutahhara ve etrafındaki yapılar aynı tarzda düzenlenmiştir, ancak burada gökyüzüne kadar olan zemin yeşil renktedir. Mimarinin tasvirinde cepheden ve üstten bakış açısı kullanılmıştır. Dağ ve tepeler ise yine sağdaki gibi, geçişli koyu yeşil ile hacimlendirilmiştir. Her iki kompozisyonda da, arka plandaki dağlar aynı tarzda yerleştirilmiş ve hayali ufuk çizgisine doğru azalarak bir derinlik etkisi yaratılmıştır. Gökyüzünde ise, güneş batışı hissi uyandıran pembe, beyaz ve mavi renkler geçişli olarak kullanılmıştır.

TÜRK GRAFİK SANATINA KİMLİK KAZANDIRAN USTALAR –II- YURDAER ALTINTAŞ

(MASTERS IMPERSONATING TURKISH GRAPHIC ARTS –II- YURDAER ALTINTAŞ)

Tutku Dilem ALPASLAN*

ABSTRACT

This poster presentation tries to demonstrate the sophisticated graphic designer identity of great master Yurdaer Altıntaş with his different graphic designs. Altıntaş has dedicated his career to develop graphic design in Turkey and to follow the progress of his profession in the world. The theater play posters that he started to design for Kent oyuncuları have been followed by countless well-recognized posters in this field; he has predominantly used a rich variety of materials and various technical experiments in his posters. He established the first professional association and ensured that this association strengthened and took its place in the cultural environment in our country. Initially, he kept designing theater posters using stylized figures for a long time and after 1970, he made the illustrations of folkloric values such as Karagöz, Nasreddin Hodja, Dede Korkut Tales and used them in graphic design products such as books, calendars and cards. His posters feature symbolic figures created with thick contours. He gained a respectable place in the international arena. His posters were exhibited in various museums around the world. Yurdaer Altıntaş's posters effectively use large mass stains to make the design more striking. The locomotive colors chosen consciously and used in large areas support message conveyance to target audience. Underlying facial expressions and body movements of the simplified figures maintain their effectiveness in narrative. In every posters of the artist, we see typographical studies innovative for their time in terms of both texts hoarded and blocked on the surface and the strong relationship with the visual. The mobility and variety used in text form also reinforces the narrative. The artist, who preserves the essence of the characters in his folkloric paintings and enriches them by his own interpretation, has been also open to innovations in technical sense.

Key Words: Graphic Art, Poster, Teathre, Yurdaer Altıntaş.

GİRİŞ

Yurdaer Altıntaş, anne tarafından Polonya Krakov'dan Türkiye'ye göç eden bir ailenin, baba tarafından padişaha yakın bir görevde, ucu Girit'e dek uzanan Bursalı Şeyh Cemil Efendinin torunu olarak 1935 yılında dünyaya gelmiştir. Tokat, Sivas, Malayta, Erzurum, Gelibolu gibi Anadolu'nun çeşitli kentlerinde geçen çocukluk yıllarında Anadolu Kültürünü tanıma fırsatı bulmuştur.

Sanatçı 1957 yılında Güzel Sanatlar Akademisi, Afiş Atölyesi'nin Yüksek Bölümünün mezun olmuştur. 1960-70 dönemi, Türk Kültürel yaşamında tiyatronun etkin olduğu yıllarda, İstanbul'da tiyatroların oyunlarının tanıtımında "afiş" önemli bir rol almaktadır (Suner,2000:16). Kent Oyuncuları için başladığı tiyatro afişleri bu

* Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, Ankara.

alanda verdiği sayısız saygın afişle devam etmiş, afişlerinde zengin bir malzeme çeşitliliği ve değişik teknikler denemelerini üsttün olarak kullanmıştır.

1968 de ülkemizde ilk Grafik Sanatçıları Derneği'nin kurucu üyesi olmuştur. 1968'de 2. Varşova Bianeli'ne çağrılı katılmış ve Wianow Müzsince afişleri satın almıştır.1970 de Çekoslavakya'daki Brno 4. Grafik Bianeli'nde çağrılı katılımcı olarak katılmış, 1976 ya kadar sergiler açmış, çalışmaları uluslararası yayınlarda basılmıştır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu ve Mimar Sinan Üniversitesi gibi birçok önemli eğitim kuruluşunda hocalık yapmıştır.

Yurdaer Alıntaş'ın yaklaşık 35 yıl önce kaleme aldığı bir yazısında Türk Grafik Sanatına dair yaptığı tespitlerin ne kadar çarpıcı olduğu ve bugün sahip olunan sorunların çözümünde ne kadar önem taşıdığına, kendi sözleri ile yer vermek istersek;"..... birçok ülke müzelerini yıllarca önce kurdu. Bu nedenle sadece halkın, gelecek kuşaklarına ışık tutmakla kalmayıp, propagandalarını yapabiliyorlar. Oysa bırakın bir grafik sanatlar müzesi kurmayı, devlet organları hala bu etkili silahtan yararlanamıyor. Bu nedenle de grafik sanatların gelişmesine yardımcı olamıyor... Batı kopyacılığından uzak, kişilikli bir Türk Grafik Sanatını gerçekleştirebilmektir. Bu konuda da, eğiticiler ve ustalar gençlere karşı suçludurlar. Eğiticiler suçludur, çünkü gençleri bu konuda yönlendirememişlerdir. Kültürümüz ne gibi olanaklar sağlıyor, nasıl yararlanılabilir, kişilikli bir Türk Grafik Sanatı nasıl doğabilir, bunların öğrenciye aktarılması için neler yapılmalıdır? Hiçbiri tartışılmıyor. Oysa birçok ulus, kendi kökünden yararlanarak, bu sanat dalında evrendeki yerini aldı. Örneğin Polonya, folklorundan kalkınarak bugünkü çağdaş yapıtlarına geldi....artık görev gençlerindir. Unutmasınlar ki onlarda gelecek kuşağın grafik sanatçılarına hesap vereceklerdir (Altıntaş,1991:18).

Altıntaş öğrenciliği sırasında akademi de proje sisteminin bulunmadığı bu durumdan kaynaklı yaşanan sıkıntıları dile getirmiş, UESYO' da okuyan öğrencilerin programına proje sistemini koymuştur. Yine bir başka yeniliği ise eğitimleri boyunca atölye hocasında değişime imkan tanımak olmuştur.

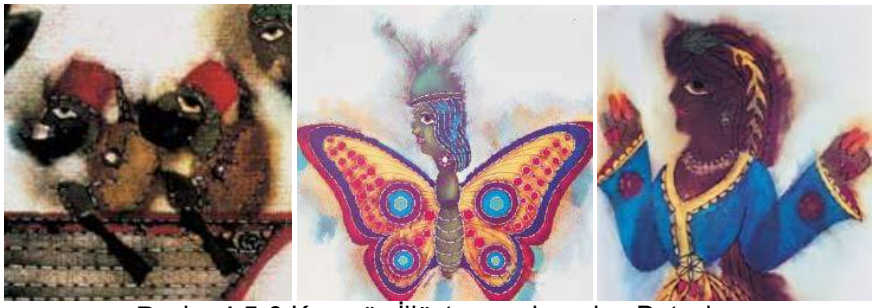


Resim 1-2-3-Tiyatro Afiş Tasarımları.

Yurdaer Altıntaş, yurtdışında yayınlanan uluslararası grafik dergilerinde kendisine yer verilmiş ve tanıtılmış, Türkiye'de grafik sanatının kurumsallaşmasını sağlamış ikinci kuşak içinde yer alan, ilk Türk Grafik Sanatçısıdır. İlkler içinde yer aldığı gibi ilkleri de yapan bir sanatçıdır. Türkiye'de grafik sanatını yurtdışında

tanıtmış, ülkemizde ilk grafik sergisini (broşürden pula, amblemden afişe kadar grafiğin her alanını kapsayan bir sergi olmasına karşın kendi sözleriyle "grafik sergisi" kavramının anlaşılamayacağı endişesiyle "afiş sergisi" adı altında) açmıştır. İlk mesleki derneğin kuruluşunu gerçekleştirmiş ve kurumun güçlenerek ülkemizdeki kültür ortamında yerini almasını sağlamıştır (Sarıkavak,1994:16).

Yurdaer Altıntaş'ın afişlerinde etkin kullanılan geniş kütle lekeler tasarımda yapılan kurgulanmanın daha çarpıcı algılanmasını sağlamıştır. Bilinçli olarak seçtiği ve geniş alanlarda kullandığı lokomotif renkleri hedef kitle üzerinde mesaj iletimini destekler niteliktedir. "Çılgın Sonbahar" ve "Uşak Ne Gördü" adlı tiyatro afişlerinde artık tasarımlarında kendi kimliğini bulmuş kalın ve yüzeyde etkin bir şekilde hareket eden kontürleri görmek mümkündür. Yalınlaştırılmış figürlerinin altında yüz mimikleri ve vücut hareketleri anlatımda etkinliğini korumaktadır. Sanatçının her afişinde gerek yazının yüzeyde istiflenme ve bloklamasıyla gerekse görselle kurulan güçlü ilişkisi ile dönemi itibariyle yeniliklere açık tipografik çalışmalar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yine yazının biçiminde kullanılan hareketlilik ve çeşitlilik anlatımı güçlendirmektedir (Resim 3-4-5).



Resim 4-5-6-Karagöz İllüstrasyonlarından Detaylar

Geleneksel motif kaynaklarına derin bir ilgi duyan Yurdaer Altıntaş, grafik tasarımlarının çağdaş kaynaklarını da özümseyerek, yeni sentezlere ulaşmanın yollarını aramıştır (Tansuğ,1991:397). Sanatçıya bir röportajında Karagöz, Nasreddin Hoca gibi resimlemelere nasıl başladığı sorulduğunda; ".... Karagöz figürlerini resimlemeye başladım. Tiyatro ve sonra Karagöz; çok ta ters gelmedi. Şöyle düşünüyordum; Karagöz bir halk sanatı... Bir takım insanlar bu figürleri kesiyor, boyuyor. Acaba bir grafikçi bu figürleri ele alsa neler yapabilir? Bazı figürler o kadar güzel ki, dokunmaya gerek yok. Ama bazılarının üstünde uğraşmak gerek. Perdeden kaybolmuş bir şeyi kuşaktan kuşağa aktararak canlı tutmanın tek yolu yayındı. Kitap, takvim, kart gibi... Bu nedenlerle otantikliğine fazla dokunmadan, başka bir tat getirmeye çalışarak figürleri resimledim. Bazı figürlerde aslıyla büyük bir fark vardır ama yadırganmaz. Bunları yaparken de rastlantıya bırakmadım işleri; o döneme ilişkin ne kadar yayın varsa okudum. Osmanlı minyatürlerindeki Karagözlere ve Hitit kabartmalarına baktım.... Karagöz resimlemelerini yaparken şu çıktı ortaya. Resimlemeye çok uygun olmasına karşın, o güne kadar hiç bir grafik sanatçısı Türk folkloruna eğilmemişti. Oysa Karagöz konusunda olduğu gibi, bu konuların da yayın yoluyla tanıtılması gerekirdi. Giderek Nasreddin Hoca, Dede Korkut ve efsaneler üstüne resimlemeler yaptım. Sonuçta, Nasreddin Hoca İngiltere'de kitap bile oldu. Ayrıca İran'da takvim olarak yayınlandı"

(Erkmen,1987:25). Altıntaş gibi o dönemde Türk folklarına eğilmiş daha çok grafik tasarımcımız bulunmuş olsaydı hem kültürümüzün tanıtımına hem de Türk Grafik Sanatına atılacak güçlü temellere kaynak sağlaması açısından önemli temeller teşkil edecekti. Bu gün uluslararası arena da kimlik kazanmış milletlerde bu etkiler yer almaktadır. Bu folklorik resimlemelerinde yer alan karakterlerin özünü koruyup kendi yorumu ile zenginleştiren sanatçımız aynı zaman da teknik anlamda da yeniliklere açık olmuştur (Resim 6-7-8-9-10-11).



Resim7-8-9-Dede Korkut, Nasreddin Hoca, Efsaneler:Nuh Peygamber İllüstrasyonlarından Detaylar



15-16-17-Dergi Kitap Kapağı, Festival Afişi, Özgün Baskı Resim Seigrafi.

Altıntaş'ın yeni röportajlarından birinde son olarak grafik tasarımın geleceğini nasıl gördüğüne dair görüşlerine yer vermek gerekirse; "Gelişen bunca teknoloji sadece üretimi kolaylaştırıyor, yaratıcı çalışma süreci bitmeyen ve insanı hep zorlayacak bir süreç olarak kalacak, tasarımcı gelecekte de değer ve anlam taşıyan insani işler üretecek. Ben sorumlu insana, sorumlu tasarımcıya inanıyorum, sadece teknolojinin nimetlerine yaslanmayan, araştırmaya dayalı özgün fikirlerle oluşmuş karşısında düşüncelerimizin etkilendiği, zihnimizin değiştiği, izlemekten haz duyacağımız grafik tasarımlar gelecekte de insan var oldukça hep karşımıza çıkacaktır." (Kalafatoğlu,2011:1)

Yurdaer Altıntaş grafik tasarım dünyasının ülkemizdeki bir kaç önemli isminden biridir. Grafik tasarıma, tasarımcı ve eğitimci olarak yaptığı katkıların yanında kuşkusuz bu mesleğin ülkemizde gelişimi açısından da önemlidir. Kendisinden sonraki kuşaklarla kurduğu iletişimde, Grafikerler Meslek Kuruluşu'ndaki çabalarında, grafik tasarımın toplumda özellikle saygın bir yer kazanması ve tanınmasında üstlendiği rolde bunu izleyebilmekteyiz. (Suner,2000:16) Öğrencilerine birikim ve deneyimlerini aktarırken tasarımlarında,

tasarımcı kimliklerini korumalarını ve kendilerine evrensel boyutta yer edinmelerini ve kendi kültürel değerlerini tanımalarını öğüt vermiştir.

SONUÇ

Grafik tasarım alanındaki çalışmalarının yanında, ülkemizde grafik mesleğinin işlerlik ve saygınlık kazanmasına da emeği geçmiş usta bir grafik sanatçısıdır. Uluslararası arenada saygın bir yer edinmiştir. Afişleri dünyanın çeşitli müzelerine yer almıştır. O geleneksel Türk ahlakını olduğu kadar Anadolu kültürlerini de, Doğuyu da, Batıyı da özümsemesini bilmiş, Türk Folklorü'ne ait değerleri grafik tasarım ürünlerinde kullanarak yeniden hayat bulmasını sağlamıştır. Yurdaer Altıntaş'ın afişlerinde etkin kullanılan geniş kütle lekeler tasarımda yapılan kurgulanmanın daha çarpıcı algılanmasını sağlamıştır. Bilinçli olarak seçtiği ve geniş alanlarda kullandığı lokomotif renkleri hedef kitle üzerinde mesaj iletimini destekler niteliktedir. Yalınlaştırılmış figürlerinin altında yatan yüz mimikleri ve vücut hareketleri anlatımda etkinliğini korumaktadır. Sanatçının her afişinde gerek yazının yüzeyde istiflenme ve bloklamasıyla gerekse görselle kurulan güçlü ilişkisi ile dönemi itibariyle yeniliklere açık tipografik çalışmalar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yine yazının biçiminde kullanılan hareketlilik ve çeşitlilik anlatımı güçlendirmektedir. Altıntaş gibi o dönemde Türk folklarına eğilmiş daha çok grafik tasarımcımız bulunmuş olsaydı hem kültürümüzün tanıtımına hem de Türk Grafik Sanatına atılacak güçlü temellere kaynak sağlaması açısından önemli temeller teşkil edecekti. Bu gün uluslararası arena da kimlik kazanmış milletlerde bu etkiler yer almaktadır. Bu folklorik resimlemelerinde yer alan karakterlerin özünü koruyup kendi yorumu ile zenginleştiren sanatçımız aynı zaman da teknik anlamda da yeniliklere açık olmuştur.

KAYNAKLAR

Altıntaş, Yurdaer (1989) **Yurdaer'in Melekleri**, Galeri MD.

Altıntaş, Yurdaer (1991) *"Ustalar Ne Diyor"* **Milliyet Sanat ve Edebiyat Dergisi** (31), 18-20.

Altıntaş, Yurdaer (1991a) **30. Yılında Kent Oyuncuları 30 Yılda Yurdaer'in Tiyatro Afişleri Sergisi Katoloğu,** Apa Ofset.

Altıntaş, Yurdaer (1992) **Türkiye'den Afişler/ Posters From Turkey,** G.M.K. Yayınları.

Altıntaş, Yurdaer (2006) **İnadına Yurdaer, Grafik Tasarımcının Tiyatro Sinema Afişleri Üstünden Bir Portresi,** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Dündar, Burcu (2008) *"Yurdaer Altıntaş"* **Grafik Tasarım, Görsel İletişim Kültür Dergisi**,(17) 40-69.

Erkmen, Bülent (1987) *"Yurdaer Altıntaş'la Sohbet/A Chat With Yurdaer Altıntaş"***Grafik Sanatı Dergisi ,** (25) 25-38.

Gezgin, Ahmet Öner Editör (2003) **Akademi'ye Tanıklık 3- Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar... Dekoratif Sanatlar**, Bağlam Yayıncılık.

Kalafatoğlu, Salih (2011) *"21. Uluslarası İstanbul Sanat Fuarı/Artist 2011 Onur Sanatçısı Prof. Dr. Yurdaer Altıntaş 60 Yıllık Çalışmaları İle Fuarda"* **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar:** Grafikerler Meslek Kuruluşu, Aralık(111).

Sarıkavak, Namık Kemal (1994) *"Yurdaer Altıntaş'ın Afişleri Üzerine"* **Media Cat, Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi** (6),16-18.

Sarıkavak, Namık Kemal (2005) **Sayısal Tipografi 2**, Başkent Üniversitesi Yayınları.
Suner, Can (2000) *"Grafik Tasarımında Bir Öncü Yurdaer Altıntaş",* **Gösteri**.16-18.
Tansuğ, Sezer (1991) **Çağdaş Türk Sanatı,** Remzi Kitabevi.
.....(1989) **Türk Grafik Sanatçıları**, Gafikerler Meslek Kuruluşu Derneği.
Yüce, Deniz (1996) *"Grafik Tasarımında 60 Yıl Yurdaer Altıntaş'ın Dünyası"* **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**,26(78),28-36.

ÇANAKKALE HALILARINDA KANDİL MOTİFİ

(THE KANDİL MOTIF IN ÇANAKKALE CARPETS)

Servet Senem UĞURLU*

ABSTRACT

Çanakkale Region is known for its important kirkitli weaving centres in Northwest Anatolia. Çanakkale Region Carpets are known for their unique motifs and pattern compositions. The same patterns have always been weaved in the area. There is a geopolitical significance in terms of the fact that the Çanakkale lands are two continents and they are located on the Silsiles of the Kazdağları. This region, where many cultures have been placed in the historical process, varies widely in terms of socio-cultural structure.

Kandil motif used in Çanakkale Carpets is generally created with stylized geometric shaped motifs. Kandil motif is a motif that has links with Anatolian belief culture. Kandil is a symbolic motif, although it is used as an important ornamental element in Traditional Turkish Arts. It is known that kandil motif which is known to have been created in the context of Islamic belief is used especially in prayer.

In this paper; The Kandil motif in Çanakkale areas will be explained with examples by taking into consideration the relations in the cultural, artistic and historical process.

GİRİŞ

Motif dili, görsel sanatların iletişim dili olarak kullanılmıştır. Bu dil, zaman ve mekânı bile tanımamaktadır. Farkı dönemlerde, birbirinden çok uzaktaki ülkelerde çeşitli koşullarda yaşamalarına karşın insanlar, oluşturdukları motif dili ile ortak bir iletişim dili oluşturmuşlardır. "*…mimari, heykel, din ve dil değişmiş fakat motif her zaman özelliğini korumuştur."*[1] Kendi düzenleri ile yerleşik hayata geçen Türkler, çevrelerinden öğrendikleri ile Orta Asya'dan getirdikleri tasavvuf ve daha birçok inancı birleştirerek yeni motiflerini oluşturmuşlardır. Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri kültürlerinde "*hayatın kaynağı ve bütünlük kavramındaki uyumun, gündüz, gece, iyi, kötü gibi zıtlıklardan oluştuğu düşünülür."*[2] Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağanın evlendiği iki kızdan ilki kayın ağacına düşen ışık ile kayın ağacının ortadan ikiye ayrılması ile ilk eşi ve yıldızın yeryüzüne düşmesiyle ikinci eşi ortaya çıkmıştır.

* Öğr. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, FINDIKLI – BEYOĞLU / İSTANBUL,

[1] UĞURLU, Aydın, "Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi", Tekstil ve Mühendis Dergisi, sy. 26, Bursa 1991, s. 78.

[2] UĞURLU, Aydın, a.g.m., s. 80.



Fotoğraf 1. Üzümlü-Karasulu Halı

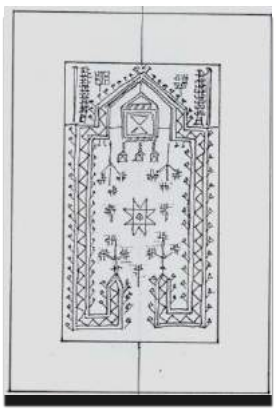


Fotoğraf 2. Kandilli Namazlık

Kandil, Geleneksel Türk Sanatları mimarisinde önemli ve yaygın bir süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Halıdan mezartaşlarına, kadar çoğu Türk Süsleme Sanatları örneklerinde ilahi ışığı sembolize ettiği için sıklıkla kullanılmıştır. Anadolu inanç kültürü bağlantıları doğrultusunda oluşturulduğu bilinen Kandil motifi, özellikle namazlık[3] halılarda kullanıldığı bilinen sembolik bir motiftir. Eskiden beri ***namazlık***, ***namazlağ*** isimlendirmeleri, Anadolu Halkı tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Daha sonraları ise Arapça kökenli ***seccade*** isimlendirmesiyle çeşitlenmiştir. Namazlıklar arasında en yaygın olarak halı seccadeler üretilmiştir. Bu halılarda kullanılan mihrap, yön gösterici özelliği ile kompozisyonlarındaki temel desenlerden birini oluşturur. Kandil motifi, tüm namazlık ve saf namazlıklarda bulunmamaktadır.



Fotoğraf 3. KandilliNamazlık (Hulusi GÜNGÖR, 1984.)



Çizim 1. Kandilli Namazlık Çizimi

[3] Anadolu'da eskiden beri halk arasında yaygın olarak kullanılan namazlık, namazlağ isimlendirmeleri daha sonraları Arapça kökenli seccade isimlendirmesiyle çeşitlenmiştir. Namazlıklar arasında en yaygın olarak halı seccadeler üretilmiştir.

Ancak bazı özel olarak dokunmuş namazlık ve saf namazlıklarda onların desenlerini özel duruma getirmiş, bu sayede sembolik anlamlar oluşturulmuştur. Tarihsel süreçte gündelik yaşamda kandil, aydınlatma aracı olarak kullanılmasına karşın Anadolu Halılarında ise bu motif, İslam inancı temelinde sembolik olarak anlam taşımakta, Allah'ın nuru / Tanrısal ışık ile ilgili bilgiler içermektedir. Kuran-ı Kerim'de geçen nur kelimesi, Tanrısal Işık anlamında kullanılmıştır. Nur kavramı, ayrıca doğru yolu belirtmek içinde kullanılmıştır.

"*Tam bir tanımlama çabasına girişildiği zaman, nur sözcüğünün etrafında bir anlam kümesinin oluştuğu fark edilir. Genelde nur kavramı ışık, ışıyan, aydınlık, aydınlatıcı, parlaklık, ateş anlamında kullanılmasının yanında, Tanrı, Tanrısal ışık, kutsal ışın, Kuran, Kuran'ın gösterdiği doğru yol, Hz. Muhammet, gereceğe ulaştıran aydınlatıcı bilgi, peygamberlik gibi birçok anlamı da dile getirir. Işık hem yaratan, hem düzenleyen ve hem de özgürleştiren tinsel bir ilke de özdeşleştirilir."*[4]

Türk-İslam minyatürlerinde, insanın aydınlanması konusu; ay, hale (ışık halkası), alaz (ışık dili), alev ya da bir şan tacıyla gösterilmiştir. İslam ve Hristiyanlık inançlarının doğrultusunda peygamber, eren, aziz gibi kutsal kişileri, başları etrafında sarı renkli Tanrısal ışığı temsil eden piramidal ya da dairesel biçimde bir ateş ya da ışık ile resmedilmişlerdir. Tanrısal ışığın İslam dışında diğer dinlerde de olması, kültürel bir etkileşim sonucudur. Tasavvufta Şahabettin Sühreverdi ise bütün varlıklar, ışık kaynağı olan Tanrı'dan geldiği, her şeyin kökeninin nur/ışık olduğu görüşünü savunmuştur. İslam dinindeki nurla ilgili düşünce kaynağının Plotinos olduğu düşünülür.[5]

Anadolu'da cami mihraplarındaki kandil motifleri ile halılardaki kandil motifleri arasında hem motif hem de kompozisyon olarak benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerliğin tüm sanat dalı örneklerinde görülmesi, dönemin ustaları arasında bilgi alışverişi olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca bazı namazlıklarda, kandile benzer nazarlık motifleri kullanılmıştır.

Kuzeybatı Anadolu'da önemli kirkitli dokuma merkezlerine sahip olan Çanakkale yöresinde dokunan halılar, kendine has motif ve desen kompozisyonları ile tanınır. Yörede gelenekselleşmiş belirli desenler halen dokunmaktadır. Çanakkale halılarında kullanılan kandil motifi, genellikle stilize edilmiş geometrik formlu motiflerle oluşturulmuştur. Çanakkale topraklarının iki kıtada olması ve Kazdağları silsilesi üzerinde konumlanması açısından yörenin, jeopolitik önemi vardır. Tarihsel süreç içinde birçok kültürün yerleştiği bu bölge, sosyo-kültürel yapısı açısından çok çeşitlilik gösterir.

[4] Hüseyin ALANTAR, Motiflerin Dili, İTKİB İstanbul Halı İhracatçıları Birliği Yayınları, İstanbul 2007, s. 97.
[5] Bkz. Hüseyin ALANTAR, ,a.g.e., s. 98.



Fotoğraf 4. Kandilli Namazlık



Fotoğraf 5. Kabak Çiçeği Halı

SONUÇ

Sonuç olarak Çanakkale halılarında kandil motifi, kültürel, sanatsal ve tarihsel süreç ilişkileri ile incelendiğinde; bu motifin biçim, sembol, renk, kavram ve çeşitli kompozisyonlarının, geleneksel dokumacılığımız için çok önemli olduğu görülür. Anadolu'da kullanılan dokuma motiflerindeki matematiksel denge ile uyum, bu motifleri oluşturanların kültürü, sanatı ve dünyaya bakış açısını yansıtır. Halılardaki kandil motifi ve kandil motifli kompozisyonlar incelendiğinde; kompozisyon alanlarının kare, dikdörtgen, eşkenar dörtgen, sekizgen, çokgen, daire, üçgen, oval gibi temel geometrik biçimlere indirgenebildiği, simetri, ölçü, ritim, boyut, grup, birim gibi geometri ve sanatın temel kavramları doğrultusunda geliştirildikleri izlenir. Kandil motifi; güneşten kaynaklanıp ışık, ateş, güneş, aydınlık ve sıcaklık kavramlarının sembolik anlamlarını içermektedirler.

KAYNAKLAR

ALANTAR, Hüseyin, ***Motiflerin Dili***, İTKİB İstanbul Halı İhracatçıları Birliği Yayınları, İstanbul 2007.

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

BURCKHARDT, Titus, İslam Sanatı Dil ve Anlam, (Çev. Turan KOÇ), Klasik Yayınları, İstanbul 2013.

ÇOKAY, Önder, "*Seccâde ve Saf Seccadelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirmeleri"*, İstem Dergisi, Selçuk Üniversitesi Yayınları, sy. 9, Konya 2007, s. 189-210.

ETİKAN, Sema, "*Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler ve Bu Motiflerin İslam Sanatında Yeri"*, s. 545-564.

GÜNGÖR, Hulusi, Türk Halıları, Cilt 1, Keskin Color Basımevi, İstanbul 1984.

MERGEN, Selçuk ve H. ALANTAR, ***Tarihi Anadolu Halıları***, Sentez Turizm Tic. ve San. A.Ş., Bant I. İstanbul 2003.

SÜMER, Faruk, ***Oğuzlar (Türkmenler)***, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 1999.

UĞURLU, Servet Senem, "Çanakkale Kazdağları Geleneksel Halıcılığında Görülen Değişimler", ***Kazdağları II. Ulusal Sempozyumu***, Genç Ofset, Çanakkale 2006, s. 513-520.

GLASSIE, Henry, ***Turkish Traditional Art Today***, Indiana University Turkish Studies And Ministry of Culture of the Turkish Republic, Indiana University Press, Indiana (USA) 1993.

ÖGEL, Bahaeddin, Türk Mitolojisi, Türk Tarih Kurumu Yayınları, c. 1, Ankara 1993.

UĞURLU, Aydın, "Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi", Tekstil ve Mühendis Dergisi, sy. 26, Bursa 1991, s. 76-82.

UĞURLU, Aydın, "Dokusal Yüzeylerde Motif Desen Biçimleri", Sanat Çevresi, sy. 88, İstanbul 1986, s. 38-40.

UĞURLU, Servet Senem, "*Çanakkale Halılarında Organik Motiflerin Geometrikleşmesi*", 8. El Sanatları Sempozyumu, 13-15 Kasım 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları İzmir 2002, s. 434 – 443.

WORRINGER, Wilhelm, *Soyutlama ve Duyumsama*, (Çev. Özkan Eroğlu), Tekhne Yayınları, İstanbul 2016.

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

POSTSOVET MƏKANINDA SILAHLI MÜNAQIŞƏLƏR VƏ REALPOLİTİK

Fuad BABAYEV*

ABSTRACT

Armed conflicts in the post-Soviet space have emerged during the collapse of the Union of the Soviet Socialist Republics (USSR). These conflicts should be assessed as a unique manifestation of the side-effects and the decentralization tendencies of the collapsing giant state. Regrettably, no positive steps were made for the resolution of these conflicts after the collapse of the Soviet Union.

In addition, the geography of the conflict hotbeds has expanded and new conflict zones have emerged and that was impossible to predict while the USSR was collapsing. The August 8, 2008 Russian-Georgian war, as well as what happened in Ukraine in 2014 are indications of the size of conflict potential. The inability of the world community to provide a political solution to the armed conflicts in the former Soviet Union, moreover, the lack of possibilities to prevent the escalation of new hotbeds of conflict expanded the “distribution area” of the ”realpolitik” in these places.

The Armenian military aggression against Azerbaijan, traditionally dubbed as the Armenian-Azerbaijani Nagorno-Karabakh conflict, is the oldest one in the post-Soviet space. The world community is well-aware of the fact that one million Azerbaijanis have been ousted from their native lands as a result of the aggression and for over 20 years, some 20 percent of Azerbaijan's internationally recognized territories are under the Armenian occupation.

The inaction of the OSCE Minsk Group co-chairs can be assessed as an indicator of efficiency of the international community to this end. The inaction of this organization is beyond any doubts. Back in 1999, addressing the Istanbul summit of the OSCE, Azerbaijani national leader Heydar Aliyev said that "... the OSCE Minsk Group co-chairs did not demonstrate the necessary activity and consistency for the implementation of the principles adopted at the Lisbon Summit.” The Minsk process has become passive.

The world community mainly continues to view the post-Soviet conflicts awaiting their solutions in the prism of realpolitik. This is the major factor that increases the potential of the conflict in this space.

Vestfal sazişinin 1648-ci ildə imzalanması ilə formalaşmış Vestfal sülhü Vyana konqresindən (1815-ci il) sonra formalaşmış Vyana beynəlxalq münasibətlər sistemi ilə əvəzləndi. 1919-cu ildə imzalanmış Versal sülh müqaviləsi beynəlxalq münasibətlərin Versal-Vaşinqton sistemini formalaşdırdı. İkinci dünya müharibəsindən (1939-1945-ci illər) sonra beynəlxalq münasibətlərin Yalta-Potsdam sistemi yarandı. Bu faktiki olaraq bipolyar – ikiqütblü sistem idi.

Sovet İttifaqının süqutu isə faktiki olaraq birqütblü dünya yaranmasına gətirib çıxardı. XX əsrin son, XXI əsrin ilk onilliyində baş verən hadisələr birqütblü dünyanın özünü doğrulda bilməməsi, necə deyərlər zamanın sınağından çıxmadığı qənaətini yaradır. Artıq SSRİ-nin süqutundan sonra formalaşmış birqütblü

* Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Doktorantı, siyasi elmlər üzrə fəlsəfə Doktoru, Bakı.

dünyanın polisentrizmlə əvəzlənməsi prosesinin başlanmasından danışmaq olar (8. 10-11). XXI əsrdə beynəlxalq sistemdə qərarların qəbul olunacağı çoxsaylı mərkəzlərin yaranması qaçılmazdır. Hərçənd ki, hələlik beynəlxalq siyasi sistemin məhz polisentrizm platforması əsasında mövcud olacağı strateji xarakterli təmayüldür.

İndi ABŞ ilə Çinin və yaxud "qızıl milyard" ölkələri ilə bəşəriyyətin geridə qaldığı iddia olunan hissəsi arasında qarşıdurmalardan da çox danışılır. Mövcud vəziyyətdən razı olan ölkələrlə beynəlxalq oyun qaydalarını dəyişmək istəyən ölkələr arasında da, "liberal kapitalizm" ölkələri ilə "avtoritar kapitalizm" ölkələri arasında da qarşıdurma imkanları da zaman-zaman araşdırılır. Üstəlik, belə bir rəy də var ki, ümumiyyətlə beynəlxalq sistemin dayanıqlığı hökmən bipolyar modelə əsaslanmamalıdır.

Bu gün postosovet məkanı adlandırılan ərazilərdə siyasi həllini gözləyən silahlı münaqişələr bipolyar modelin süqutu, Sovet İttifaqının səhnəni tərk etdiyi zaman kəsiyində yaranıb.

"1991-ci ildə Sovet İttifaqı tamamilə ağlagəlməz bir iş gördü – o sadəcə olaraq özü-özünü məhv etdi" (4. 384).

Həmin dövrü tədqiq edən müəlliflərdən birinin fikrincə Orta Asiyada özbəklərlə taciklərin ləng münaqişəsinin canlanması, qazaxların və qırğızların milli azlıqları və son nəticə etibarilə rusları təqib etmələri həmin dövrə təsadüf edir. Sovet İttifaqının cənub hüdudları məhz həmin zaman kəsiyində nəhəng barıt çəlləyinə çevrilib (7. 350).

Əlbəttə, 1980-ci illərin sonlarında və 1990-cı illərin əvvəllərində yaranan münaqişələr məhv olan nəhəng dövlətin özünüqoruma reaksiyasının fəsadlarının və mərkəzdənqaçma tendensiyalarının özünəməxsus təzahürü kimi dəyərləndirilməlidir.

Qətiyyətlə demək olar ki, postsovet məkanında ən böyük faciə Ermənistanın Azərbaycana silahlı təcavüzü nəticəsində, Azərbaycanda yaşanmışdır. "Ermənistanın silahlı təcavüzü nəticəsində Azərbaycan ərazilərinin 20 faizi, o cümlədən keçmiş Dağlıq Qarabağ Muxtar Vilayəti (DQMV) və digər 7 rayon işğal edilmiş, 20 min azərbaycanlı həlak olmuş, 50 min insan yaralanmış və müxtəlif dərəcəli xəsarət almış, 5 mindən artıq azərbaycanlı əsir və itkin düşmüş, Ermənistanın öz ərazisində və işğal etdiyi Azərbaycan ərazilərində həyata keçirdiyi etnik təmizləmə siyasəti nəticəsində 1 milyondan artıq azərbaycanlı qaçqın və məcburi köçkünə çevrilmişdir. Müharibə nəticəsində 99-dən çox yaşayış məntəqəsi dağıdılmış və qarət edilmiş, mülki əhalinin ümumilikdə 9 milyon m^2 sahədə evləri, dövlət müəssisələri və sosial obyektlər dağıdılmış və yandırılmışdır" (3.3).

Ənənəvi olaraq Ermənistan Azərbaycan Dağlıq Qarabağ münaqişəsi adlandırılan, əslində isə Ermənistanın Azərbaycana təcavüzündən başqa bir şey olmayan proses haqqında neytral mövqedən çıxış etməyə çalışan müəlliflərdən biri Qafqaz dağlarındakı vəziyyətin bütün dünya üçün potensial təhlükə potensialına malik olduğunu qeyd edib. (6.11)

Bu sadalananlara görə, postsovet məkanının silahlı münaqişələrindən danışarkən əsas diqqətin Ermənistanın Azərbaycana silahlı təcavüzünə yönəldilməsi başa düşüləndir.

Etiraf edilməlidir ki, dünya birliyi bu münaqişənin həlli üçün müəyyən addımlar atmışdır. ATƏM-in 1994-cü ildə keçirilmiş Budapeşt Zirvə görüşünün yekun Bəyannaməsində deyilirdi: "Münaqişənin davam etməsi və bunun

nəticəsində baş verən insan faciəsindən təəssüfləndiklərini ifadə edərək, iştirakçı dövlətlər ATƏM-in Minsk qrupu ilə əməkdaşlıqda Rusiya Federasiyasının vasitəçilik səyləri nəticəsində 1994-cü il mayın 12-də razılaşdırılmış atəşkəsi münaqişə tərəflərinin təsdiqlədiklərini alqışladılar. Onlar Birləşmiş Millətlər Təşkilatı Təhlükəsizlik Şurasının müvafiq qətnamələrinə sadiq qaldıqlarını təsdiqlədilər və ATƏM-in münaqişənin sülh yolu ilə nizamlanmasına yönəlmiş səylərinə Təhlükəsizlik Şurasının göstərdiyi siyasi dəstəyi alqışladılar. Bu məqsədlə onlar münaqişə tərəflərini birbaşa əlaqələr daxil olmaqla məsələnin mətləbinə dair daha intensiv danışıqlara çağırdılar. Bu mənada onlar ATƏM-in səyləri və köməyini ikiqat gücləndirəcəklərinə söz verdilər. Onlar ATƏM-in Minsk qrupunun vasitəçilik səylərini qəti şəkildə bəyəndilər və Rusiya Federasiyasının həlledici yardımını və Minsk qrupunun digər fərdi üzvlərinin səylərini yüksək qiymətləndirdilər. Onlar bu səyləri ATƏM çərçivəsində əlaqələndirərək bir araya gətirmək qərarına gəldilər" (10).

İki il sonra, 1996-cı ildə ATƏT üzvü olan ölkələrin dövlət və hökümət başçılarının Lissabon Zirvə görüşündə ATƏT-in Fəaliyyətdə olan Sədri bəyanat verərək "son iki il ərzində Dağlıq Qarabağ münaqişəsinin və Azərbaycan Respublikasının ərazi bütövlüyü məsələsinin həllində heç bir irəliləyiş əldə edilmədiyini" vurğuladı. Və təəssüflə "məsələnin nizamlanması prinsiplərinə dair tərəflərin mövqelərinin yaxınlaşdırılması istiqamətində Minsk konfransı həmsədrlərinin səyləri uğurla nəticələnmədiyini" qeyd etdi (11).

ATƏT-in 1999-cu ildə keçirilmiş İstanbul Zirvə görüşünün bəyannaməsində deyilirdi: "Biz Dağlıq Qarabağ münaqişəsilə bağlı yaranan vəziyyət və son hadisələr haqqında ATƏT-in Minsk qrupunun Həmsədrlərinin məruzəsini aldıq və onların səylərini müsbət qiymətləndiririk. Biz Ermənistan və Azərbaycan prezidentləri arasında aktivləşən dialoqu xüsusilə alqışlayırıq ki, onların müntəzəm görüşləri problemin möhkəm və hərtərəfli həllinin tapılması prosesinin dinamikası üçün imkan yaratmışdır. Biz qəti şəkildə bu dialoqu dəstəkləyirik və ATƏT-in Minsk qrupu çərçivəsində danışıqların bərpası ümidilə bu dialoqun davam etdirilməsinə çağırırıq. Biz həmçinin təsdiq edirik ki, ATƏT və məsələnin həllinin tapılması üçün ən münasib format olan ATƏT-in Minsk qrupu sülh prosesini və onun gələcəkdə həyata keçirilməsini, tərəfləri bütün zəruri köməklik ilə təmin etmək də daxil olmaqla, daha da irəlilətməyə hazırdır" (12).

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev həmin toplantıda çıxış edərək Minsk qrupunun həmsədrlərinin Lissabon zirvə görüşündə qəbul edilmiş prinsiplərin həyata keçirilməsi üçün lazımi fəallıq və ardıcıllıq göstərmədiklərini vurğulayaraq demişdi: "Qeyd etmək istəyirəm ki, Ermənistan prezidenti ilə danışıqlarımız Ermənistan-Azərbaycan münaqişəsinin aradan qaldırılması üçün məsuliyyət daşıyan ATƏT-in Minsk qrupunun fəaliyyətini əvəz edə bilməz. Mən Minsk konfransının həmsədri olan ölkələrin dövlət və hökumət başçılarını Minsk qrupu çərçivəsində danışıqların tezliklə bərpası üçün zəruri səylər göstərməyə çağırıram. Dünya birliyi münaqişənin aradan qaldırılmasına dair bəyan edilmiş prinsipləri ardıcıl surətdə və qətiyyətlə müdafiə etməlidir" (1.64-65).

Təəssüf ki, dünya birliyinin Ermənistanın Azərbaycana təcavüzü ilə bağlı problemlərə laqeyd münasibət bəsləməsi şübhə doğurmur. Əslində son 2 onillik ərzində bu sahədə heç nə dəyişməyib.

2012-ci ildə Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev Qəbələdə ATƏT-ə üzv ölkələrin səfirləri ilə görüşdə deyib: "Təkcə bizim üçün deyil, həm də bütün dünya

üçün əsas narahatlıq doğuran məsələ Azərbaycan torpaqlarının Ermənistan tərəfindən işğalının davam etməsidir. Azərbaycan erməni təcavüzünün qurbanıdır. Bu, danılmaz faktdır. Ermənistan Azərbaycanın beynəlxalq səviyyədə tanınan ərazisinin 20 faizini işğal altında saxlamaqda davam edir"(13).

Azərbaycan dövlət başçısı 2016-cı ildə Novruz bayramı münasibətilə ümumxalq şənliyində söylədiyi nitqdə ATƏT-in Minsk qrupunun fəaliyyətini tənqid edərək deyib: "...Minsk qrupunun həmsədrləri pozucu fəaliyyətləri ilə münaqişənin dondurulmasına xidmət edirlər. Onlar öz səlahiyyətlərini aşaraq beynəlxalq təşkilatların işinə müdaxilə edirlər. Ermənistana təzyiq etmək əvəzinə ermənilərə himayədarlıq edirlər, onları qoruyurlar. Münaqişənin həlli əvəzinə qəribə təkliflər verirlər ki, təmas xəttində təhlükəsizlik tədbirləri möhkəmləndirilsin. Yəni, bu, nə deməkdir? O deməkdir ki, işğalçı dövlət özünü daha rahat hiss etsin və işğalı, status-kvonu daha da möhkəmləndirsin. Biz burada, əlbəttə, həm Azərbaycana qeyri-dost, qeyri-səmimi münasibət, eyni zamanda, riyakarlıq görürük və bunu açıq deyirik, onların üzünə deyirik. Mən burada artıq ictimaiyyətə də bunu deyirəm, bir tərəfdən onların dövlət başçıları dəfələrlə bəyan etmişlər ki, status-kvo qəbuledilməzdir, dəyişdirilməlidir. Digər tərəfdən, Minsk qrupunun həmsədrlərinin pozucu fəaliyyəti status-kvonun möhkəmlənməsinə xidmət edir. Bax, budur münaqişənin uzadılmasının əsas səbəbi və hesab edirəm ki, bu siyasətin arxasında hansı amillərin dayandığını Azərbaycan xalqı çoxdan bilir. Bu, ədalətsizlikdir. Bu, ikili standartlar siyasətidir. Biz bu siyasəti rədd edirik və bundan sonra bütün kürsülərdə öz sözümüzü deyəcəyik. Ancaq istəyirəm Azərbaycan ictimaiyyəti onu da bilsin ki, bu, reallıqdır, real siyasətdir. Bunu etiraf etmək nə qədər acı olsa da bu, real siyasətdir və biz bu siyasəti qəbul etmirik. Azərbaycan dövlətinin siyasəti beynəlxalq hüquqa, ədalətə, əməkdaşlığa əsaslanır. Ancaq bizə qarşı belə təxribatçı addımların atılması, əlbəttə ki, cavabsız qalmır və qalmayacaqdır" (14).

2016-cı ilin aprel ayının əvvəllərində işğal olunmuş Azərbaycan ərazilərində, qoşunların təmas xəttində yaşanan gərginlik, Azərbaycan ordusunun uğurları Milli Məclisin növbəti iclasında müzakirə edilmiş və orada da ATƏT-in Minsk qrupunun fəaliyyətinə inam qalmaması fikri ifadə olunmuşdur (2).

Realpolitiki tətbiq edən güclərin öyrənilməsi üçün kütləvi informasiya vasitələrində tez-tez rast gəlinən şübhəli "postulat"ların öyrənilməsi vacibdir. "Donbas – bu Dnestryanı çıx 25 deməkdir. Düz 25 il bundan əvvəl Dnestryanının Ali Soveti müstəqillik Bəyannaməsini qəbul edib" (9) kimi paralellərin sayı olduqca çoxdur.

Və yaxud Ermənistanla Qarabağın qarşılıqlı qeyri-siyasi inteqrasiyasının dərəcəsini kəskin surətdə artırmağın vacibliyi haqqında açıqlamalara da rast gəlmək mümkündür (5).

Bütün bunlar aşağıdakı nəticələrə gəlmək imkanı verir:

- postsovet məkanında siyasi həllini gözləyən silahlı münaqişələrin bolluğu dünya birliyinin bu problemlər konqlomeratına realpolitik prizmasından, əsasən laqeyd yanaşması və mütəmadi olaraq "növbətçi" bəyanatlarla çıxış etməsi fonunda xüsusilə təhlükəlidir;

- 8 avqust 2008-ci ildə Rusiya-Gürcüstan müharibəsi, eləcə də 2014-cü ildə Ukraynada yaşananlar postsovet məkanının münaqişə potensialının böyüklüyündən xəbər verir;

- dondurulmuş münaqişələrin zaman-zaman “donunun açılması” qaçılmazdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Heydər Əliyev: “Biz Azərbaycan ərazisində ikinci bir erməni dövlətinin yaranmasına yol verə bilmərik”. 2006
Bakı: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 2006.
2. Mənsimov E. Cəfərli R. 2016
Silahlı Qüvvələrimiz ərazi bütövlüyünü tam təmin etməyə qadir olduğunu göstərdi. Milli Məclis Azərbaycan Ordusunun şəxsi heyətini uğurlu hərbi əməliyyatlar münasibətilə təbrik etdi. “Azərbaycan” qəzeti, 6 aprel 2016-cı il
3. Süleymanov E., Süleymanov V. 2013
Ermənistanın Azərbaycan qarşı silahlı tcavüzü və işğalın ağır nəticələri. Bakı: CBS, 2013.
4. Даннигеи Ф. Дж. Бэй Остин. 2014
Самые горячие точки XXI века. Как будут развиваться события. Москва: Эксмо, 2014.
5. Дарбинян А. 2009.
Главный вопрос армянской государтвенности. «Газета. RAU», 15 апреля 2009 г.
6. Де Ваал Томас. 2014
Черный сад Армения и Азербайджан между миром и войной. Москва: Политическая энциклопедия, 2014.
7. Каррер д’ Анкосс Элен. 2010
Евразийская империя. История Российской империи с 1552 г. до наших дней. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010.
8. От гегемонии Запада к полицентризму. 2011.
Атлас Le Monde diplomatique Москва: АНО Центр исследований постиндустриального общества (перевод), 2011.
9. Челноков А. 2016.
Осада Приднестровья. «Совершенно секретно», март 2016 г.
10. http://lib.aliyevheritage.org/az/2580033.html
11. http://lib.aliyevheritage.org/az/2954257.html
12. http://lib.aliyevheritage.org/az/3420972.html
13. http://www.anspress.com/siyaset/12-09-2012/ilham-eliyev-atet-in-minsk-qrupu-yaranandan-ilk-defedir-danisiqlar-dalana-direnib
14. http://www.president.az/articles/18179

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

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

DEĞERLENDİRME PANELİ (CONCLUSION SESSION)

Prof. Dr. Mustafa SEVER
Prof. Dr. Necati DEMİR
Prof. Dr. Sema ETİKAN
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Osman KUNDURACI
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Olga RADOVA KARANASTAS
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.)Yaşar ERDEMİR
Dr. Habibe ALİYEVA
Ahmet AYTAÇ
Irina GUSACH
Hasan YAŞAR

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

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Bir söz var her başlangıcın bir sonu var diye. Başladık ve güzel bir kongre yaptık. Ağız tadımızla da bu kongreyi sonlandırıyoruz yine. Bizim güzel sözlerimizden hani "gelişiniz güle güle gidişiniz güle güle" diye birçok güzel bir deyimimiz var. Güle güle geldik güle güle gidiyoruz. Niyet hayır akıbet hayır başladık ve güzel bir başlangıç oldu. Güzel bir kongre oldu. Gelmeyen arkadaşlarımız oldu. Keşke hepsi burada bulunsaydı. Ama bazen elde olmayan sebeplerden dolayı gelemeyebiliyorlar da bir iki serzenişimi de burada söylemek istiyorum.

Bildirilerde oturum başkanlarının bazılarının olmadığını gördük. Tabi sorumluluk farklı bir olay arkadaşlar. Kaç ülkeden gelen yerli yabancı misafirlerimiz var. Her şekilde bir kongrenin bir sempozyumun ya da buna benzer toplantıların belli bir disiplini vardır. Sorumluluğu vardır görev anlayışı vardır. Mazereti olup da gelemeyenlerden haberimiz oldu ama hiç mazeret olmadan Konya'da oldukları halde burada bulundukları halde bu oturumları katılmayan hocalarımız oldu. Gönül isterdi ki bu eksiklerimiz de olmasın. Olmamalıydı zaten. Zaten kongrelerimizin bilimsel toplantılarımızın amacı da bu değil mi? Dolayısıyla bunu bir serzeniş olarak söylemek istiyorum.

Bir de açılış oturumunda Selçuk Üniversitesi'nden Ahmet AYTAÇ hocamızın özel uzun uğraşlarıyla açılış oturumuna çok güzel damgasını vuran bir konuşma oldu. Objektifliğin ortadan kalktığı, gerçeklerin sümen altı edildiği bir dünyada özellikle de bu batı dünyasında tarihin çarpıtıldığı bir dünyada, bir bilim insanının, hem de bir yabancının böyle bir güzel konuşma yapması, gerçekleri ortaya koyan bir konuşma yapması bizim adımıza, ülkemiz adına, katılımcılar adına, üniversitemiz adına son derece anlamlıydı ve önemliydi ve çokta güzel bir mesaj verdi. Dolayısıyla başkanlık ve sekreterlik makamını da bu vesileyle kutluyorum teşekkür ediyorum. Bizde bu yönetimin içindeyiz ama çok büyük gayretlerle uzun uğraşlarla bu olayı gerçekleştirdiler teşekkür ediyorum.

Tabi sempozyumlarla ilgili, bazı bildiriler konusunda da serzenişlerimiz oldu. Bazı konuşmalarda mükerrer ifadeler oldu. Onları da yerinde konuştuk ve tartıştık arkadaşlarla beraber. Eleştiriler yaptık. Yapılacak tabi ki. Bilimsel toplantıların amacı da bu değil mi zaten? Yani bazen örtüşecek. Bazen örtüşmeyecek. Bazen aynı fikirlerin paylaşılıp paylaşılmadığı ve farklı düşüncelerin olduğu bir kongrede, bir bilimsel toplantılarda gerçeklerin ortaya çıkması, billurlaşması açısından son derece önemliydi. Bu yönüyle de katılımcıların çok olgun davrandıklarını bazı gerçeklerle iş birliği fikir birliği tartışmaların yapılıp daha doğrusunun bulunabileceği konusunda son derece olumlu görüşler oldu. Bundan da çok mutlu olduğumu özellikle belirtmek istiyorum. Bu bakımdan çok da güzel bir kongremiz oldu. Hepinize teşekkür ediyorum.

Tabi devamını diğer hocalarımız sunacakları için ben çok fazla konuşmayayım. Başkanımız Osman KUNDURACI hocamıza şimdi mikrofonu veriyim. Topu da biraz ona atıyım. Neler söyleyecek bakalım? Arkasından sevgili Ahmet AYTAÇ hocamız neler söyleyecek? Buyurun Osman Bey.

Doç. Dr. Osman KUNDURACI

Hocam başlangıçta çok güzel bir girizgâh yaptı. Güle güle geldiniz. İnşallah güle güle gideceksiniz. İnşallah hoş sohbetle muhabbetle buradan ayrılacaksınız.

Eminim biz elimizden geleni yaptık. Ama eksikliklerimiz olmuştur. Bu vesileyle öncelikle hepinize katılımlarından ötürü teşekkür etmek istiyorum.

Şimdi bu tür kongrelerin gerçekten organizasyonu bayağı meşakkatli bir iş. İşin açığı ben bu meşakkatin sadece bürokratik tarafında yer alıyorum. Yani işte kimlerle hangi iletişimler yazışmalar yapılacak onlara bakıyorum. Ama işin asıl mutfak kısmını, kongrenin sekretaryasını yürüten Ahmet AYTAÇ hocamız ve bu işe daha yeni başlamış olan doktora öğrencim Nurcan var. Özellikle de Ahmet hocamız ağırlıklı olmak üzere yükü çekti. Ben sadece arada bir şöyle yapsak böyle yapsak gibi katkım oldu. Baştan bunu bir söyleyeyim. Ama dünkü açılışta şunu gördüm. Eğer siz doğru şeyler yaparsanız amirleriniz sizin her zaman yanınızda oluyorlar. Bunu gördüm başlangıçta açılış konuşmasında sayın Rektörümüz söyledi. Gerçekten bir küçük merkez ölçeğinde çok büyük işlere imza atıyoruz. Artık Ahmet hoca diyordu ya iltifat marifete tabidir. Bazen bunu da hak ettiğimizi düşünüyorum.

Şimdi Rektör beyle biz kongrelerle ilgili görüşmeye gittiğimizde "hocam biz bir merkez olarak iki kongreyi üç kongreyi zor kaldırıyoruz hele yurt dışından da bazı ekonomik sıkıntılar yaşıyoruz" dediğimizde şu cümleyi kurmuştu hiç unutmuyorum. "siz üç tane değil altı tane yapın ben sizin yanınızdayım." Buda bizim için biraz moral, motivasyon oluyor tabi.

Bunun yanında Konya Büyükşehir Belediyemize ve başkanına özellikle teşekkür ediyorum. Gerçekten sizleri burada ağırlayan işin asıl yükünü de çeken büyükşehir belediyesi. Sayın müdürümün belediye adına bize hep katkı sağlıyor. Ama tabi başkanımızın da himayesi olmayınca bu olmuyor. Ben özellikle bu iki büyüğümüze huzurlarınızda tekrar teşekkür ediyorum.

Şimdi detaylar konusunda hocam söyledi evet bildirilerde bazen tekrarlar oluyor bunu biliyoruz. Farkındayız. Oturumlarda bezen böyle yer değiştirmeler oldu. Bunlar biraz teknik zaruretten oldu. Çünkü hocalarımızın gidiş geliş saatleri ile ilgili bazı sıkıntılar yaşıyoruz. Bunun dışında ben öğrencilerimize de çok teşekkür ediyorum. Önceki yıllara göre bu yıl öğrencilerimizin katılımı da epeyce oldu.

Umarım bildirilerimizin CD'lerini, metinlerini hemen teslim etme imkânınız varsa gitmeden teslim edersek veya en kısa sürede ulaştırırsanız iyi olur. Yine sene sonuna kalmadan kitap haline getireceğiz. Zaten bizim yaptığımız kongrelerin diğer kongrelerden ayrılan tek farkı senesi dolmadan kitaplaştırıyoruz. O nedenle ben sizden son ricamız bu olacak. İnşallah elimizden geldiğince sizinle yaptığımız bu iki günkü kongrede size elimizden geldiğince gayret edip hizmet ettiğimizi düşünüyorum. Eksiklerimiz olduysa kusurumuza bakmayın bu nedenle ben fazla sözü uzatmadan önce hoş gelmiştiniz yine güle güle diyoruz. Bir dahaki programlardan kongrelerde buluşmak üzere teşekkür ediyorum.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Şimdi söz bu delikanlıda. Tabi hoşuna da gidiyor yani böyle deyince de. kadar yükü çeken ve buna rağmen bir şey kaybetmeyen, moralini kaybetmeyen hep gülen sevgili Ahmet AYTAÇ'a veriyorum. Ne diyorsunuz Ahmet AYTAÇ Bey.

Ahmet AYTAÇ

Hocama teşekkür ediyorum. Yaşar Hoca, Osman Hoca ile benim için özel bir adamlardır. Yani Yaşar hocanın, Osman hocayla herhalde bir otuz senelik, benimle de 24-25 senedir de bir yol arkadaşlığı var. Akademik üslup konusunda,

yöntem konusunda çok şey öğrendim Yaşar hocadan. Yani benim hayat doktora hocam, hani babam, abim gibidir. Benim hayat doktora danışmanım olan Yaşar hoca bana "delikanlı" derse elbette seviniriz buna.

Şimdi efendim 21 oturumumuz vardı. 21 Oturumda 130 civarında sözlü sunum sekiz poster bildiri ve sergimizde de 140 tane eser yer aldı. Tabi ben üç salon arasında mümkün olabildiğince dolaşmaya çalıştım. Bazı arkadaşlarımızın bildirilerine kimi hocalarımız tarafından katkılar yapıldı. O arkadaşlarımız bu katkıları mutlaka dikkate alacaklardır. O düzeltmeleri yapacaklardır. CD'leri teslim edin şartımız vardı. Ama hani düzeltme yapmak isteyen arkadaşlarımıza bir 3-5 gün bir süre verelim. Onlar bildirilerine hani katkı yapan hocalarımızın söylediklerini de dikkate alarak yeniden düzenleyip, bize bir hafta içerisinde mail ile mail yoluyla ulaştırabilirler. Bir hafta sonrasında kimse bizden "bildirinizi gönderin" hatırlatması beklemesin.

Şimdi Osman hoca da dedi ki "marifet iltifata tabidir". Artık bu konuda mütevazi olmak istemiyorum. 1980'li yıllarda kulakları çınlasın İsmail Öztürk hocanın sekizmiydi miydi Nesrin hocam yoksa yedi miydi? Yaptığı Ulusal El Sanatları Sempozyumları sayesinde gelenekli Türk sanatları akademik camiada fark edildi. Yani işte biliyorsunuz bu Avrupai bir algı ile yetişen çünkü kimsenin olmadığı dönemde işte bu Mimar Sinan'ın temeliyle genelde sanat denilince heykel vardı. Resim vardı. Gelenekli Türk sanatı pek adam yerine konulmuyordu. İsmail hocanın bu emeğini hiç kimse inkar etmesin. Ondan sonra bu temelin üstünü kusura bakmayın mütevazi olmayacağız. Selçuk Üniversitesi olarak biz inşa ettik.

Şimdi tabi bir hedefimiz var. Çok klasik söylemle Adriyatik'ten Çin Seddine kadar denilen coğrafya var ya, biz o coğrafyada, o evlad-ı fatihan dediğimiz topraklarda bu seriyi sürdürme gayretindeyiz. Aysen Soysaldı hocam bana bir gün dedi ki "Ahmet derdiniz ne, niye bu kadar koşturuyorsunuz"? Koşturmamızın sebebi bu işte. Ben bunların bir madalya olarak bize döneceğine inanıyorum. Bu madalyayı, bu taltifi de ahirette bekliyoruz. Biz böyle bir algıyla bu işe soyunduk ve her etkinliğe başlarken duamız "Allah utandırmasın"dır ki, hamdolsun Allah bizi yine utandırmadı. Şuana geldik kazasız belasız. Bazen eleştiriler de duyuyoruz. Duyuyoruz diyorum. Çünkü bize iletilmiyor. Arkamızdan söyleniyor. Biz ekip olarak karalamaya varmayan ilmi vicdani ölçütlerde yani bilim ve ilim çerçevesinde her eleştiriyi bir öğreti olarak almaya hazırız. Aldık ta bu güne kadar. Ama duyduğumuz eleştirilere de duyduğumuz için cevap veremiyoruz. İşte burası da er meydanıdır. Şimdi salonda söz almak isteyenlere de vakit el verdiğince söz vereceğiz. Eleştirisi olan varsa her zaman buradayız. Her eleştiriyi de göğüsleriz. Yanlışımız varsa özür diler ve düzeltiriz. Yanlış anlaşılma varsa onu da hallederiz.

Bu etkinliğe sergi, bildiri ve poster bildirilerle total sayı 500'ü geçti. Nurcan buralarda mı? O biliyordur kesin sayıyı. Yani biz aşağı yukarı bu 500 küsur müracaatın içerisinden işte kurul değerlendirmesi ile bu kadarını sığdırabildik. Şimdi Türkiye bir kongre-sempozyum cennetine döndü. Hani uluslararası, neresi uluslararası onu da bilmiyorum ama herkes uluslararası yazıp bir şeyler yapıyor. Katkı da sağlıyor belki. Ama bunca kongre yoğunluğunun olduğu bir dönemde 500'ü aşan bir müracaat alabiliyorsak bu bizim doğru şeyler yapmaya çalıştığımızın delilidir diye düşünüyorum.

Ben sergimizin her geçen yıl daha iyi olduğuna inanıyorum. Geçen yıl sergimiz için de bunu söylemiştim. 2016 sergisi ile 2017 sergisini şuan

kıyasladığımda da 2017 bir tık daha öndeydi. Gezdiniz işte. Hatta bazılarınızın da eserleri var orada.

Kitabın basımı önemlidir. Bir de biliyorsunuz teşvik filan var. Yani ben 11. ayda artık telefon ve mail tacizinden bayağı bunalıyorum. Kitap ne oldu? Diye bana sormayın. Bunun müsebbibi, gecikmenin müsebbibi siz değerli katılımcılarımızsınız. Siz bildirilerinizi bize verirseniz biz o kitabı 1 ay içinde hazır hale getiririz. Önümüzdeki süreçte 10 günlük bir süreniz var eksiğiniz için düzeltmeleriniz için 10 gün içerisinde bize bildirilerinizi ulaştırın

Ben Sayın Büyükşehir Belediye Başkanımıza gerçekten teşekkür ediyorum. Sayın Rektörümüze söyleyecek söz bulamıyorum. Göreve geldiği günden beri yanımızdadır. Yakın bir zamanda gece saat 23.40 sularında telefonum çaldı. Gece çalan telefondan korkarım. Baktım Rektör hoca bir şey soruyor. Bana diyor ki: "Rektörlükten yeni çıktım. Eve gidiyorum. Sol kulağımda sol elimde telefon var seninle konuşuyorum. Sağ elimde de tabletle maillerime bakıp onlara cevap veriyorum." Hani 7/24 çalışan bir rektörümüz var. Biz hocamıza da buradan teşekkür ediyoruz.

Bu kongrede en büyük teşekkürü hak edenlerden birsi de, sevgili müze müdürümüz, benim değerli hemşerim Turgutoğlularının yiğit Alpereni Hasan YAŞAR'dır. Salı günü ben akşam 22.00 sularında müzeye geldiğimde sergiyle ilgili çalışmalarımız bitmemişti. Birkaç eksiklik vardı. Hasan Bey'in ekibi halen burada çalışıyordu. Çarşamba günü akşam yine böyle saat 21.30 sularında müzeye geldim. Hasan Bey'in ekibi hala buradaydı çalışıyordu. Güzel Sanatlar fakültemizin dekan yardımcısı, benim sevgili kardeşim Ahmet DALKIRAN'a ve ekibine çok teşekkür ediyorum. Az önce de buraya gelirken görmüşsünüzdür. Sergi alanında hala çocuklar hummalı biçimde koşturuyorlar. Bizim Nurcan burada, Nurcan bizim artık elimiz ayağımız. Sanat tarihi bölümünden burada sevgili çocuklar gençler iki gündür üç gündür paralanıyorlar onlara da çok teşekkür ediyorum

Bir de özel teşekkürüm daha var. "Her şart ve koşul altında benim Selçuk Üniversitesi'ndeki dostlarımla yan yana olmam gerekiyor" deyip, hiç zamanı olmadığı halde buraya gelip, bildirisini sunup ayrılan insanlar oldu. Mesela Feriha AKPINARLI, Aysen SOYSALDI, Emine KOCA gibi ve Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN burada mı bilmiyorum şuan? Pelin ve ekibi buradaydı. Yani bunlar bizim gönül dostlarımızdır. Onların ben biliyorum ki buraya geliş nedenleri Selçuk Üniversitesi'ndeki dostlarıyla bir arada olmaktı. Onlara teşekkür etmek istiyorum ve Azerbaycan'dan gelen kadim dostlarımız var. Benim can dostum, uzun yıllardır yol arkadaşımız Doktor Habibe ALİYEVA hanım burada. Biz yakın bir zamanda yakın bir zaman önce Bakü'deydik. Osman hocanın herhalde 7-8 oldu. Benim 20 küsur oldu. Bakü'de kardeşlerimizle beraberdik. Azerbaycan şu anda ekonomik bir sıkıntı yaşıyor. 3 tane devalüasyonu üst üste yaşadılar. 1 avro 1 manata eşitken manat avronun yanında nerdeyse Türk Lirası gibi oldu. Ama bütün şartlarını zorladılar buraya gelmek için. Konya'ya da geldi Habibe Hanım belki bu dördüncü mü, üçüncü mü, beşinci mi? bilmiyorum. Gelişi burada turistik bir merakları filan da yok. Onlar buradaki kadim dostlarının bu toplantısında olmaları gerektiğine inandırlar ve birçok özveriyle buraya geldiler. O yüzden onlara teşekkür ediyorum Oğuz Boylu kardeşlerimiz yine bizi yalnız bırakmadılar.

İzin verirseniz bizim evin hem anası hem babası Şenay hanıma da bir teşekkür etmek istiyorum. Çünkü baba eve uğramıyor. Vallahi ben 18 gün mü oldu 19 gün mü oldu? Evime gitmedim. Daha bir 12-13 gün daha gidemeyeceğim. O

yüzden bizim Şenay Hanım evin hem anası hem babası. Müsaade ederseniz ona da teşekkür etmek istiyorum. Çünkü benim babalık ile ilgili bütün yüküm de onun üstünde.

Ve Örcün hocamı tekrar anmadan geçmeyeceğim. Hasta yatağında bile telefonla bize yetişti. Tekrardan hocama şifa diliyorum.

Konya'ya yurt dışından, yurt içinden çeşitli üniversitelerden teşrif eden hepinize yol arkadaşlığınız için teşekkür ediyorum. Kasten bir yanlışımız asla olmaz farkında olmadan incittiğimiz insanlar olduysa sorduğu soruya anında cevap veremeyip sırtımı dönüp gittiğim olmuştur. Hani biri bir şey söylüyor o an bir yere koşturmam gerekiyor filan. O nezaketsizliğimizden, kabalığımızdan filan değil az sayıda personelle çok iş yapmaya çalışan koşuşturmacalı halimizdendir. Burada olmanızdan şeref duyduk. O yüzden de kocaman bir teşekkür de siz değerli katılımcılara geliyor. Hepinizi saygı ile selamlıyorum.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Şimdi Ahmet AYTAÇ hocanın güzel bir özür dilemesi oldu. Şenay hanımda bizim kızımız. Hakikaten öbür dünyada onun epeyce alacağı var gibi geliyor bana Ahmet hocam. Sözü ben Hasan Bey'e veriyorum.

Hasan YAŞAR

İltifatlarınızın altında kalmaktan korkuyorum doğrusu ama teşekkür ediyorum tabi ki. Yani bu altıncı defa elhamdülillah beraber şu organizasyonu yapıyoruz bundan da memnunuz ve de müteşekkiriz bu arada yapılan bu çalışmanın gerçekten bir şahıs çalışması değil bir ekip çalışması olduğunu görüyoruz. Üniversite ayağında Türkiye'nin çok değişik üniversitelerinde ve yurt dışındaki üniversitelerden böyle bir ekip oluşturabilmek çok önemli bu birlikteliğin ortak çalışmanın bir sonucu bundan ne kadar iftihar edilse azdır diye düşünüyorum. Bu müze 1977'li yıllarda yapılmaya başlanmış yapıldığı tarihlerde de belediyeler aracılığıyla yapılan ilk müzelerden birisi ve 84 yılında müze olarak açılmış. O gün, bu gün hizmet ediyor. Fakat yeni yapılan müzeler ile kıyaslandığında geri kaldığı ayan beyan ortada. Bunu daha önceki sempozyumlara gelen arkadaşlarla da konuşmuştuk. Ama ısrarla buranın yaşatılması gerektiği, buranın yeniden ele alınıp restorasyonunun yapılması gerektiğini biz bıkmadan usanmadan ısrarla söylüyoruz.

Bunu da yaşıyoruz. Yani hem bir sergi var hem de sürekli olan daimi olan sergiler, eserler var. Dinlediğimiz sunumlarda hem üniversitenin yerel yönetimlerle birlikte olduğunda çok daha güzel şeyler ortaya çıkacağının bir göstergesi olarak görüyorum. Yani sadece üniversite bilim yapması gerekir. Ama yaptığı bu bilim ile halka arz etmesi gerekiyor. Halkta da bunun bir karşılığı olması gerekiyor. İşte bunun karşılığını alabilmesi için de bu tür merkezlerde yapmak herhalde en akıllıca ve mantıklı olanı. Bunun dışında mesela biz bu sene Selçuklu Araştırma Merkezi ile birlikte her ay bir Selçuklu Sultanı"nı anma programı yapıyoruz burada. İkindi sohbetlerinde her ay mesnevi dersleri de vesaire…

Şimdi üniversite ile birlikte yapılınca farkını biz hissettik. Yani bu işin içerisine bilim girdiği zaman, bilimsel yaklaşıldığı zaman tesiri daha farklı oluyor. Rektör beyde dört defa katıldı. Mustafa bey ikindi sohbetlerimizi keyifle dinlediğini ve konuştuğunu ifade etti. Mesela üniversite ile birlikte başka şeyler de yapmak istiyoruz biz. Osmanlı arşivinden Konya nüfus defterlerini getirttik. Temettuat

defterleri, vakıf defterlerini ve araştırma yapanlara Konya ile ilgili araştırma yapmak isteyenlere bunu ücretsiz veriyoruz. Bunu biz temin ediyoruz. Mesela üç yıldır nüfus defterlerini verdik üniversiteye. Bu şehre bunu sunmak istiyoruz. Bu tür beklentilerimiz de var. Belediye adına, Konya adına böyle birliktelik ve beraber çalışmalar olursa kültürün daha kalkınacağı daha mesafe kat edeceğini düşünüyorum.

Yani kusurumuz varsa affola. Mutlaka ettiğimiz hatamız olmuştur. Ahmet AYTAÇ hocamın söylediği gibi burada asla bir kasıt yoktur. Belki ihmal vardır. Lisan-ı münasip ile bize arz edilirse bu onu da düzeltmek için elimizden gelen gayreti sarf etmeye çalışırız. Hepinize teşrifleriniz için, katılımlarınız için, özveriniz için teşekkür ediyor, saygılar sunuyorum.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Efendim biz de Alperen müdürümüze teşekkür ediyoruz. Tabi bu arada bu konuşmayı yaparken içimizde bir kırıklık bir eziklik olduğunu da belirtiyim Örcün hocamızın yerinin ne kadar eksik kaldığını da bu vesileyle söylemiş olayım. Allah'tan şifa diliyorum kendisine. Onun yeri bir başkaydı. Burada olsaydı daha da moralli olacaktık. İnşallah Rabbimden şifalar diliyoruz. Zamanımız da kısıtlı olduğu için birkaç tane misafirimize de bu arada birer ikişer dakikalık bir konuşma fırsatı verelim duygularını dile getirsinler. Habibe hanımdan başlayalım. Buyurun Habibe hanım.

Dr. Habibe ALİYEVA

Sayın başkanlarım, herkesi selamlıyorum ve hocam dedi duygularım dile geldi. Böyle bir şarkı var. Çok da güzel başlıyor. "Duygularım yine gelsin dile" böyle bir şarkımız var. Hocam da onun tam üstüne basınca bizim de duygularımız dile geldi.

Elbette ki bir işe ceht etmek ve onu cesaretle başa vurmak er kişinin işidir. Burada o er kişi Ahmet AYTAÇ beydir. Evvelden tanıdığım, bildiğim Ahmet AYTAÇ Bey bu cesareti özünde bulmuş ve bu işi sonuna getirmiştir. Bakü'de Azerbaycan da Tarih Müzesi'nde ve bu günde büyük imparatorluğun, Selçuk İmparatorluğu'nun başkenti olan güzel Konya'da bizi ağırladığı için kapılarını sofrasını bize açtığı için teşekkür ediyoruz ona. Yaşar hocama teşekkür ediyorum

Azerbaycan ekibi adına ve Naile hanımında büyük selamı getiriyorum herkese. Özü akademik seçkiler olduğu için şimdi Bakü'de. O seçkinin başkanı olduğu için gelemedi, katılamadı. Ancak bir mektup böyle hazırlamıştı sizin e-mailinize göndereceği. İnşallah o mektubu göndermiştir belki de. Herkese öz teşekkürlerimizi bildiriyoruz. Canımız Azerbaycan'dan canımız Türkiye'ye katılmak ve "Türk gardaşlarıyla" bir yerde olmak bize moralimizi kaldırır ve biz size arkalanırız. Size siz bizim övünç "kardaşlarımızsınız". Maalesef biz topraklarımızı yitirsek de lütfen sizden rica diliyoruz, siz memleketinizin kadrini bilin. Bu sırada hemrey olan, bir olan ve hep yumruk gibi hep bir yerde olduğumuz halde hiçbir kimse kişi bizi kopartamaz. Bu yumruk birleşirse buna kimsenin gücü yetmez. Bu yumruk Türk yumruğudur ve İnşallah da biz hep sizin arkanızdayız. Sizde bizim arkamızdasınız. Sizi seviyoruz ve saygılarımız hürmetlerimiz yeterince var.

Ve herkese teşekkür ediyorum ve burada Azerbaycan temsil ettiğim için Azerbaycan ekibi adından size öz teşekkürlerimizi bildiriyoruz. Eğer bir yanlış bir

hareketimiz olduysa özür diliyoruz ve size sevgilerimizi muhabbetlerimizi getiriyoruz. Teşekkür ederim herkese.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Habibe hanıma bende teşekkür ediyorum. İyilik-kötülük deyince aklıma bir şey geldi. İyiliğe iyilik her kişinin işidir. Bizim Anadolu'nun tabiri var değil mi "iyiliğe kötülük şer kişinin işidir, kötülüğe iyilik er kişinin işidir." diyor dolayısıyla biz onlardan olacağız inşallah. Şimdi de Mustafa hocama Prof. Dr. Sayın Mustafa SEVER'e bir söz verelim buyur hocam neler söyleyeceksiniz.

Prof. Dr. Mustafa SEVER

Bende hepinizi selamlıyorum. Konuşacak çok şey var ama bir iki noktada bir şeyler söylemek istiyorum. Özellikle sözlerim genç araştırmacılara. Bu sempozyumların asıl amacı, asıl hedefi bu olduğunu düşünerek söylüyorum bunları. Allahu teala bizim peygamberimize peygamberliğini muştularken oku diye başlar. Fakat biz okumayız bir kere. Eğer bu buyruğun gerçekliğine iman ediyorsak okumak durumundayız. Kurtuluş savaşı öncesinde ki durumumuzu hepiniz az çok bilirsiniz. Daha sonraki süreç savaşlar vuruşmalar ve o süreçte istiklal marşımızın yazarı Mehmet Akif Ersoy marşına bize bu günde söylediğimiz istiklal marşına korkma diye başlar. Ben bu iki söz arasında bir paralellik olduğunu düşünüyorum. Oku ve korkma. Daha sonra bu ülkenin 20. Yüzyıldaki Bilge Kağan'ı, Kültiğin'i, Mustafa Kemal Atatürk "Ey Türk, öğün!" diye başlar. Öğün, bu öğün lafı burada dilci arkadaşlarımız da var daha iyi bilirler ama benim anladığımı söyleyeyim "öğ" akıl demektir. Aklını başına al. Aklını başına al, çalış ve güven.

Genç arkadaşları dinledim mümkün olduğunca. 3 salonda olduğu için bir oraya bir oraya koşuşturmaya çalıştım. Bu çerçeve içerisinde genç arkadaşların çok aceleci olduklarını, heyecanlı olduklarını, yeterince okumadıklarını gördüm. Bu sempozyumun bir özelliği olsun, bundan sonra okuyarak, çalışarak aklımızı başımıza alarak ama korkmadan şu da şöyle olacak, bu da böyle olacak diye düşünmeden yazılarımızı, bildirilerimizi, kitaplarımızı oluşturmamız lazım. Burada sanat tarih ve halk kültürü açısından disiplinlerarası bir birlikteliğimiz oldu. Bu sempozyumların zaten en önemli özelliği sunduğumuz bildiriler bir yana birbirimizle tanışmamızdır. Ortak çalışmalar yapabilmemizdir. Birbirimizin hatasını yanlışını veya güzel taraflarını birbirimizin yüzüne söyleyebilmemizdir. Hiç kırılmadan gücenmeden birbirimizi ötelemeden bu uyarıları bu konuşmaları eğer daha içsel anlamda kendimize mal edersek o zaman başarıya ulaşırız diye düşünüyorum.

Bu sempozyumu düzenleyen kurumlara kişilere ve katılımcılarına sonsuz teşekkürlerimi saygılarımı sunuyorum teşekkür ederim.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Evet, sevgili hocamıza bizde bu duyguları için teşekkür ediyoruz. Sema hanımı sayın Prof. Dr. Sema Etikan hanımın buyurun hocam sizin de duygularınızı alalım.

Prof. Dr. Sema ETİKAN

Değerli katılımcılar hepiniz hoş geldiniz. Öncelikle tarihimiz kültürümüz folklorumuz sanatımız bu anlamda yaptığımız bütün çalışmaları çok önemsiyoruz. Hepsi gerçekten çok değerli çalışmalar ancak hepsinden daha da önemlisi bu

çalışmaları bir araya gelip sunabileceğimiz ortamlarım yaratılmasıdır. Bu anlamda da bu etkinlik çok önemli bir etkinlik çok değerli bir etkinlik. Etkinliğin düzenlenmesinde başta sevgili Ahmet AYTAÇ hoca olmak üzere herkese çok teşekkür ediyorum. Geleneksel sanatlarımızın devamlılığı için hepimizin bir araya gelerek bilgilerimizi paylaşıp daha da ileriye götürmemiz açısından tekrarının çokta önemli olduğunu düşünüyorum. Tekrar teşekkür ediyor saygılarımı sunuyorum.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Evet, hoca hanıma bizde teşekkür ediyoruz bu duyguları için. Şimdi de Prof. Dr. Nesrin Ünlü Hoca hanımı davet ediyoruz.

Prof. Nesrin ÜNLÜ

Öncelikle bende Ahmet AYTAÇ hocamızın nezdinde Yaşar hocamıza ve hepinize çok çok teşekkürler ediyorum. Ben Konya'ya 40 yıl sonra ilk defa geliyorum ve bu bildirilere ilk defa katılıyorum. Aslında çok kısacık, benim babam öğretmendi 4 yıl Konya'nın Ermenek kazasında; 3 yıl da Ereğli'de öğretmenlik yapmıştı. Epey bir değişmiş tabi ki ve benim atalarım da Rumeli'ye Karaman'dan gitmişler. Bir tarafım da benim Konya'ya dayanıyor. Ne tesadüftür ki eşimin de anne tarafının kökleri Karaman'a dayanıyor, hatta Avşarlardan olduğu söyleniyor. İlginç tesadüfler ama ben tesadüfe inanmıyorum.

Ahmet AYTAÇ hocamız, tabi bu konuşma biraz sürpriz oldu Ahmet hocaya öncelikle teşekkür ediyorum benimde duygularımı almak istediği için. Takdir edersiniz ki sanki yani yetme bir araştırma görevlisi gibi heyecanlıyım şuanda. Ahmet hocamız İsmail hocamdan bahsetti tesadüflere artık inanmadığımı dile getirdim çünkü ben 1980 yılında üniversiteye girdiğimde 2. yıl Geleneksel El Sanatları Sempozyumu başladı ve ben 3 yıl birçok arkadaşım ile birlikte görev verilen ve görev alan öğrencilerden oldum bir fiil Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen bu kongrelerde görev aldım. Demek ki diyorum içime o tohumlar o zaman atılmış ve beni buralara taşımış. Aslında ben bir tekstil tasarımcısıyım ama geleneklerden köklerden asla kopulmaması gerektiğini düşünüyorum.

Selçuk Üniversitesinin bu görevi üstlendiği için kendilerine ayrıca teşekkür ediyorum. Oturumumda özellikle dikkat çeken, eksik olmasınlar oturum başkanlığı da vermişler. Bir belediye adına burada kendileri konuşma yapan arkadaşımız oldu Dr. Mücahit Sami Küçüktığlı ve Latif Yerli birlikte bir bildiri sundular. "Medeniyet Okulu Tiyatroları" sizleri takdir ile karşılıyorum. Ve ben bunun Türkiye geneline yayılması gerektiğini düşünüyorum. Çok güzel, bu değerlerimiz gerçekten yavaş yavaş yok oluyor. Bütün Türkiye'ye sadece ilkokullarda değil liselerde ve hatta üniversitelerde de devam ettirilmesi gerektiğini düşünüyorum kendisine de bildirdim kendim de öğrencilerime üniversitede bunları sunup veriyorum.

Ayrıca bir şey daha dikkatimi çekti Necati hocamız bizler de sürekli araştırıyoruz bildiriler sunuyoruz ve hocamız da gönül rahatlığıyla, yanılmıyorsam hocam ne demiştiniz siz buraya notumu da aldım "altın kağan" bununla ilgili araştırmalar yapacağım ve devam edeceğim dediniz. Yani buda şunu gösteriyor bilginin sonu öğrenmenin sonu yok. Bununla bana yine bir örnek oldunuz hocam teşekkür ediyorum. Sizlere de son sözüm de canlı tarih yapılması gerektiğini düşünen hocalardan bir tanesiyim kendi Ege Bölgesi el dokuma kaynaklarını zaman zaman Tire'ye, Ödemiş'e ve Muğla'ya o yöreye 2-3 yıl aralıklarla gidip araştırma yapanlardanım. Tespitler çok önemli. Yok, olmaya yüz tutmuş

değerlerinizi kayıt altına almak önemli. Ama benim dikkatimi çeken ve üzen o araştırmalar yapılıyor ve orada kalıyor lütfen bu araştırmaları yapan arkadaşlarım özellikle genç arkadaşlarım 2 yılda bir 3 yılda bir kendinize nasıl bir sistem kuracaksanız gidin canlı tarih araştırması yapın. Ne değişmiş ne değişmemiş önerileriniz gerçekleşiyor mu, gerçekleşmiyor mu bunları araştırın lütfen ben tekrar teşekkür ediyorum ve başarılarınızın devamını diliyorum.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Nesrin hocamıza da teşekkür ediyoruz. Tabi hoca hanımın adına bende bir şeyde bulunuyorum arkadaşlara gidin araştırın diyorlar araştırdıktan sonra da Konya'ya gelsinler. Burada ne kadar kolay ne kadar hızlı yayın yapıldığını da bu vesileyle görmüş olsunlar. Tabi başka yerlerde kalıyor yıllarca bir daha yayına geçmiyor ama burada kısa zamanda yayına geçiyor. Osman Hoca ile Ahmet Hoca'ya delikanlı lafını da boşuna söylemiyorum. Şimdi de Necati Hocamın bir duygularını alalım Prof. Dr. Necati Demir neler söyleyecek buyurun hocam.

Prof. Dr. Necati DEMİR

Sayın başkan, kıymetli meslektaşlarım, sevgili gençler hepinizi saygı ile selamlıyorum. Ben aslında baştan burada olmak isterdim. Yani dün sabah itibariyle kongrenin başından itibaren fakat başka üniversitelerde görevim olduğu için gelemedim ancak bu gün gelebildim. Şimdi sekizincisi yapılıyor dikkat edersek Türk Sanatı Tarihi Folkloru Kongresinin bu süreklilik açısından son derece önemli birde Konya'nın kadim şehir olması çok eski bir kültür merkezimizin olması dolayısıyla bu çok anlamlı. Niye anlamlı? Batılılar şimdi, pek çok şeyi paylaşabilirim ama yaşayarak görüyorum. Ben biraz böyle bilimi yoğun yaşadığım için. Şimdi geçen sene bir çalışmam esnasında bir şey fark ettim ki bu kalkınan ülkeler nasıl kalkındı? Şimdi efendim işte çalışmamda şu dünyada nerelerde Türkçe öğretiliyor hangi üniversitelerde Türkçe öğretiliyor böyle bir çalışma yapmam gerekti. Şimdi işte Amerika'da şu üniversitesinde bu üniversitesinde Türkçe öğretiliyor yazacağım aşağıya tespitlerimi yazacağım ama önce üniversiteler ile ilgili küçük bilgiler yazmam gerekti. Yani o şeyin başına yaptığım çalışmanın işte Amerika'da veya Oxford Üniversitesi Oxford Üniversitesi'nde Türkçe öğretiliyorsa küçük bir çalışma yapmam gerek. İşte Oxford Üniversitesi ne zaman kuruldu, kaç fakültesi var, kaç öğrencisi var, yaptığı çalışma yani hangi özelliği varsa kısaca bir paragraf. Bir fark ettim ki o kalkınan ülkeler arkadaşlar üniversitelerini erken kuran ülkeler. Mesela Amerika da 1600'lerde adamlar o kadar çok üniversite kurmuşlar ki bilimi ortaya koymuşlar. Ondan sonra sistemi güzelce işletmişler. Bugün dünyada en önemli ülke olmanın sebebi altını çizerek söylüyorum, net bir şekilde söylüyorum üniversitesinin erken kurulmuş olmasıdır. Şimdi bakıyorsunuz İsveç kalkınmış arkadaşlar. İsveç üniversitelerinin bazıları 1400'lerde kurulmaktadır. Yani çok ilginç geldi bana; efendim Almanya'ya bakıyorsunuz burada Alman dostumuz da var bizimle beraber onların üniversitelerine bakıyorsunuz. Onların üniversiteleri de böyle 1400-1500'lü yıllarda kurulma Fransa'ya bakıyorsunuz filan yani kalkınan ülkelere baktığınızda işte ortaya böyle bir sonuç çıkıyor.

Konya bizim ilk başkentlerimizden bir tanesi. İlk değil yalnız ilklerinden birisi Türk kültür şehri. Şimdi gelelim kongreye dünyada sosyal bilimler çok önemli. Mesela Amerika'ya giderseniz Amerika'da fen bilimlerini dışarıdan getirdikleri hocaya yaptırıyorlar. Yani dünyanın en pahalı işi doktorluk doktor yetiştirmektir.

Amerika'da doktor yetiştirmekle uğraşmaz bizim gibi ülkelere tıp fakülteleri açtırır, Sonra bizim çalışan öğrencilerimizi ya da başarılarını alır götürür verir maaşı. Şimdi duyarsınız her akşam Türk doktoru Amerika'da mucizeler yarattı filan bunda hiç şaşırılacak bir şey yok. Çünkü Türkiye'de ilk beş bin Türk milletinin en zeki 5 bin evladı biz tıp fakültesine veririz. Yılda şimdi biraz daha fazlalaştı galiba. 10 bin yani bu iş arasındaki en zekileridir. Onun içerisinden de en zekilerini toplarız yabancı ülkeler alır gider.

Yani şimdi gelelim sosyal bilimlere. Sosyal bilimler bizde sanki vakit geçirme aracı gibi. Yani makale yazmak işte bildiri sunmak filan. Sanki öyle algılandı. Bizim ülkemizde batı ülkeleri bu işe o kadar çok önem veriyorlar ki; yani şimdi geri dönüyorum adamlar üniversitelerini 1400-1500'lerde kurmuşlar ve öyle adamlar eğitmişler ki; mesela 1600'lerde Fransız dil okulu var İstanbul'da. İstanbul'a gönderiyor, dil öğrettiriyor. Geri geliyor ajanlık yaptırılıyor. Buralarda yani adamlar batı ülkeleri bu kalkınmış ülkeler sosyal bilimleri kendi ülkesinin insanlarını rahat yaşatmak barış içerisinde yaşatmak için kullanırken bizim gibi ülkelerin de başarısını bozmak, yaptığı işleri sabote etmek, bölmek, parçalamak, sıkıntı vermek için kullanıyor.

Şimdi bu sekizincisi önemli olan şu sürekliliğinin sağlanması şimdi her üniversiteye lazım olan bir adamdır Ahmet AYTAÇ. Şimdi bunu yapmak gerçekten zor. Ben birkaç kere denedim falan şimdi yeniden başlayacağım. Bu zor bir iş bunu sürekli olarak yapabilmek önemli bu sürekli olunca da bir sene, iki sene, üç sene biraz sıkıntılı gidiyor. Sonra düzelmeye başlıyor. Gece gündüz birtek kendim çalışırım sanıyordum. Ama bu Ahmet AYTAÇ'ı tanıdığım gün anladım ki benim gibi başka delilerde varmış.

Tabi devam ettirdiğiniz zaman kalitelileşmeye başlıyor. Batılıların 100 yıl önce yaptığını biz yeni yeni fark edip yeni yeni şey yapacağız. Şimdi hocam dedi ki; "altın kağan" gerçekten ben mesela tarihçi değilim normalde. Tarihçilerin bu işi bitirmiş olması lazım arıyorsunuz bulamıyorsunuz yok. Ben size başka bir şey söyleyeyim bilimin sonu yok sipsi diye bir müzik aleti var ben bilmem müzikçi de değilim. müzikçi arkadaşımız vardır. Sipsi baktım ansiklopediden bir merak etmiştim. Bu Muğla'da Burdur civarında mahalli bir çalgı diyor. Ansiklopedilere baktım. Böyle şimdi son bir kitap yayınladım ben geçen sene Orhun yazıtlarından 150-200 yıl önce yazılan kitap buldum. Onu yayınladık. Sipsiyi bir anlatıyor ki; bırakın Muğla'sını filan. Sipsi meğer efendim neresinden bakarsanız bakın 3bin yıllık Türk çalgısıymış nasıl icat edildiğini filan da anlatıyor. Demek ki durmayacağız sürekli geriye doğru nasıl sosyal bilimlerde her alandan arkadaşımız var. Bizim biz sosyal bilimleri toplumuzun barış içerisinde refah içerisinde yaşamasını sağlamak için kullanmalıyız.

Biz batılıların yaptığı gibi başkalarının işini bozmak değil; komşularımızın işini de düzenlemek için yapmalıyız. Onlar yanlış yapıyorlar. Afganistan'ı o duruma düşürdüler, Mısır'ı başka duruma Libya'yı filan sonra zararı bunlara gelecek. Bizim ilkemiz hep barış içerisinde olmalı. Bizim devletimi kuran yüce büyük insan "yurtta sulh cihanda sulh" diyor. Yani biz barış içerisinde yaşamayı sağlayacağız, öğreneceğiz. Sonra dünyanın barışına da katkı sağlayacağız.

Ben Osman KUNDURACI Hocaya efendim Hasan Hocaya Yaşar Hocaya Ahmet AYTAÇ Hocaya teşekkür ediyorum. Üniversitemizin kıymetli hocasına, Rektörüne teşekkür ediyorum. Belediye Başkanımıza teşekkür ediyorum. Ben herkese teşekkür ediyorum saygılar sunuyorum.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Olga Hanım'dan duygularının nasıl söyleyecek bekliyoruz. Buyurun Olga Hanım.

Doç. Dr. Olga RADOVA KARANASTAS

Değerli kongre genel sekreteri Sayın Ahmet AYTAÇ bey çok saygılar. Profesör doktorlarım, hocalarım, değerli meslektaşlarım sizlerle bugün birlikte bulunan bu gün 8. Uluslararası Türk sanatı tarih ve folklor çok mutluyum ve ben bir gurur duyuyorum. Çünkü biz Hristiyan Türkleri olarak ve siz burada çoğunuz Müslümansınız ve bana da böyle bir saygı saymak rahatlamak yanınızda bu çok büyük bir olayı gösteriyor ve gösteriyor ki hani sizin ihtiyacınız bizimle aynı gelenek genel zamanlarda birlikte çalışalım veTürk dünyasının kültür mirasını ve gerçek tarihini dünyaya açıklayalım

Bu Konya da kültür merkezi burada ve Müslümanlar için önemli olsa da Hristiyanlar içinde önemlidir. Çünkü Konya daha erken zamanlarda ilk Hristiyanlık burada kabul edilmiş ve buda kültür mirası içi kiliseler de mezarlıklarda bunun için çok önemli.

Bugün Gagavuzya'da 4. Dünya kongresi açıldı Gagavuzların dünya kongresi açıldı oraya davetliydim 2. ve 3. Kongrelerde Türkiye Cumhuriyeti'nin 9. Cumhurbaşkanı Sayın Süleyman Demirel onun konuşmalarını orda dinledim ama bugün buradayım çünkü sizlere söz verdim ve sözümde duruyorum ne söyleyeceğim ben kongreniz için ben 17. oturumda başkandım dinledik bildirileri ben diğer bölümleri de dinledik bizde sanırım ki biz buraya toplanıyoruz hani savlarımızı bilgilerimizi paylaşarak yeni araştırmalar gördük yeni fikirler geliştirdik Önün için çok istiyorum ki biz böyle yerlerde toplanalım daha çok birbirimizin sonuçlarını fikirlerini dinleyelim ve birbirimize kritik de yapsak bir fayda getirelim bu çok önemli istiyorum söylüyorum ki ve çok teşekkür ediyorum

Organizatörlere Sayın Ahmet AYTAÇ beye istiyorum söylüyorum ki onlar çok güzel çalışıyorlar 2 kitap 6. ve 7. kongreden artık yayınlanmış ve konferansta bana hediye ettiler bilseniz ki ne kadar büyük sevindim getirdiğiniz kitapla çünkü ben Gagavuz Türklerinin etnik tarihleriyle kültür mirası ile ilgili araştırmalar yapıyorum ve her birinin de bir Türk olmayan milletlerin belki de hepsinin hoşuna gitmez gitmiyor ama siz burada yayınladınız ve o fikirler o sunuş fikirlerle araştırmalar yürütüldü onları yayınladık çok teşekkürler size bizi ağırladınız sağ olun var olun.

Yrd. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR

Hoca hanıma Olga hanıma bizde teşekkür ediyoruz son konuşmacımız için Irina hanımı buradalar değil mi? İrina hanımı davet ediyoruz buyurun bir duygularını alalım hoca hanımın da.

Irina GUSACH (Çeviri: Liliya Sattarova)

Saygı değer organizasyon komitesi saygıdeğer katılan misafirler ve kongre katılımcıları hepinizi saygı ile selamlıyorum ben Rusya Federasyonunu temsilen iki katılımcı adına konuşuyorum yani biz daha kalabalık bir grupla gelecektik ama böyle oldu şimdilik ama iyi ki katılmışız.

Organizasyon olarak çok iyi bir organizasyondu tebrik ediyoruz sizi hem çok çok teşekkür ediyoruz. Aynı zamanda biz ilk defa katılmıyoruz ve her zaman

aynı yüksek organizasyonla karşılaşıyoruz. Yüksek misafirperverlik ile karşılaşıyoruz ve bunun devam etmesini istiyoruz her zaman hem çok çok teşekkür ediyoruz size.

Biz bu kongreyi yıllardır takip ediyoruz ve görüyoruz ki yani çok gelişiyor kongreniz onu da söylemeyerek tebrik ediyoruz herkesi ve herkes katkıda bulunuyor yani katkıda bulunanlar da sadece organizatörler değil tabi ki bütün katılımcılar ve katılımda genişliyor daha geniş katılım görüyoruz her sene oda bizi çok sevindiriyor biz özellikle bu kongre sadece Konya'da veya Türkiye'de yapılmıyor. Başka ülkelerde de yapılıyor oda bizim için çok iyidir çünkü biz arkadaş ve aynı meslekten olan arkadaşları ediniyoruz yani bizim de bilim alanında tanıdıklarımız daha çok tanıdığımız oluyor biz iş birliği kurabiliyoruz o yönden de size çok teşekkür etmek istiyoruz ve bunların hepsinde arkadaşım Ahmet AYTAÇ'ın büyük emekleri var. Yani kongreye nice yıllar diliyoruz kongreniz devam etsin her zaman çok teşekkür ederim. Ve kongreye Rusya federasyonundan size küçük hediyeler getirdik onu da sunmak istiyoruz izninizle.

Ahmet AYTAÇ

Kadim dostumuz Irina hanıma teşekkür ederiz. Birlikte Rusya Azak'ta da bir kongre yapmıştık kendisiyle. Milletlerarası kültür köprüsü kurulmasında kendisi önemlidir.

Kongremiz sona ermiştir. Hepinize teşekkürler.

KONGREDEN GÖRÜNTÜLER



Konya Büyükşehir Belediye Başkanı Tahir Akyürek'in Kongre Açılış Konuşması



S. Ü. Rektörü Prof. Dr. Mustafa Şahin'in Kongre Açılış Konuşması



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



Kongre Genel Sekreteri Ahmet AYTAÇ'ın Kongre Açılış Konuşması



Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Rubin ZEMON'un Kongre Açılış Konuşması



Prof. Dr. Rubin Zemon ve S. Ü. Rektörü Prof. Dr. Mustafa Şahin.



S. Ü. Rektörü Prof. Dr. Mustafa Şahin ve Azerbayacn Tarih Müzesi'nden Dr. Hebibe Aliyeva



Konya Büyükşehir Belediye Başkanı Tahir Akyürek ve S. Ü. Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Mehmet Okka

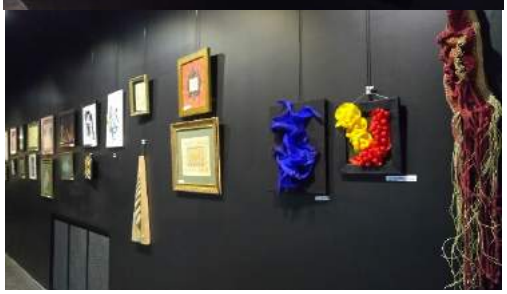


Sergi açılışı.









Sergiden görüntüler.



Kongre açılışındn bir görüntü.





Kongre oturumlarından görüntüler.



Değerlendirme panelinden bir görüntü.





Kongre katılımcılarından görüntüler.





Kongre heyetinin Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde gezi görüntüleri.

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

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

TÜRK SANATLARI KARMA SERGİSİ

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

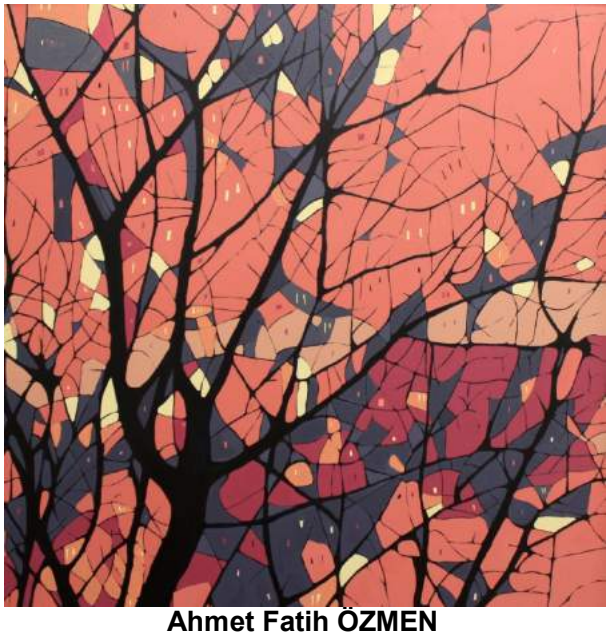
Adem ÇOLAK



Ahmet AYTAÇ



Ahmet DALKIRAN



Ahmet Fatih ÖZMEN



Ahmet Hakan YILMAZ



Ajdar KAFAROV



Atilla Yusuf TURGUT



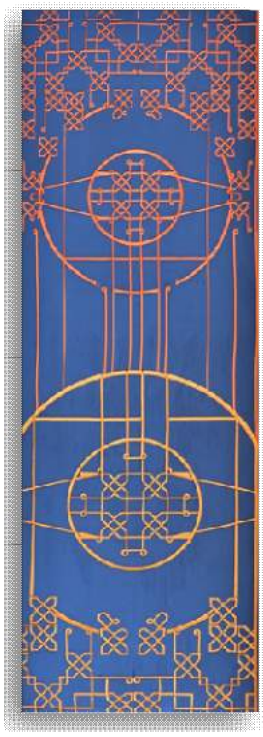
Aybike ÇAKIR



Ayhan GÖKTEPE



Ayşe Gamze ÖNGEN



Ayşe GÜRLEVİK



Ayşe Gül GÖKKAYA TÜYSÜZ



Ayşegül KARAKELLE



Ayşegül KOYUNCU OKCA



Ayşegül ŞAHİN



Ayşegül TÜRK



Ayşegül YILMAZ



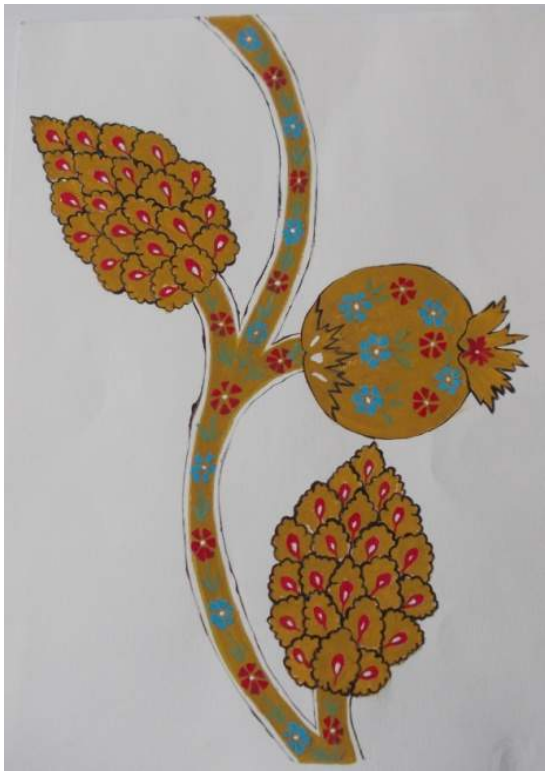
Ayşen KARAKOC CİVİLİ



Berna İSTİFOĞLU ORHON



Betül ELİBOL



Betül SERBEST YILMAZ



Birsen ÇİLEROĞLU



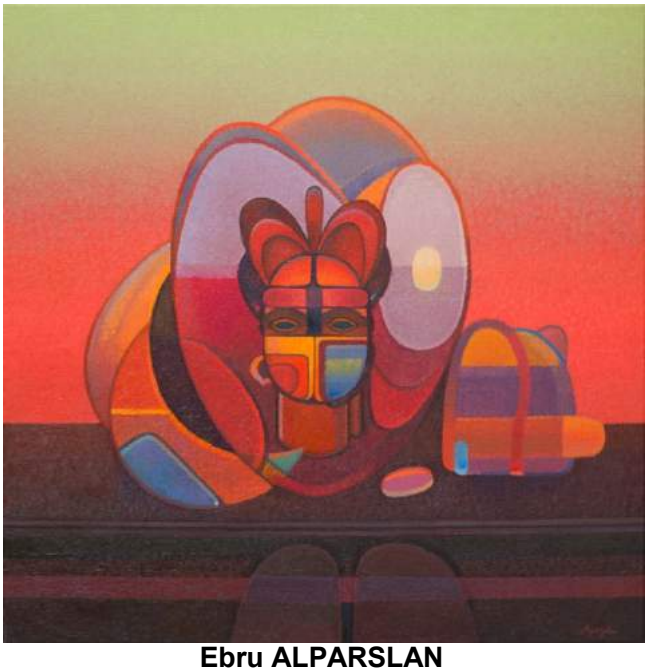
Canan ERDÖNMEZ



Cem KARAKIZ



Dimitri AYOĞLU



Ebru ALPARSLAN



Ebru ATEŞOK



Ebru ÇATALKAYA GÖK



Eda ERZURUMLUOĞLU TÜLEK



Emine ESİRGENLER



Emine KOCA



Emine Nur YILMAZ ARIKAN



Erdem ÜNVER



Erkan ÇİÇEK



Fadim AKÇA



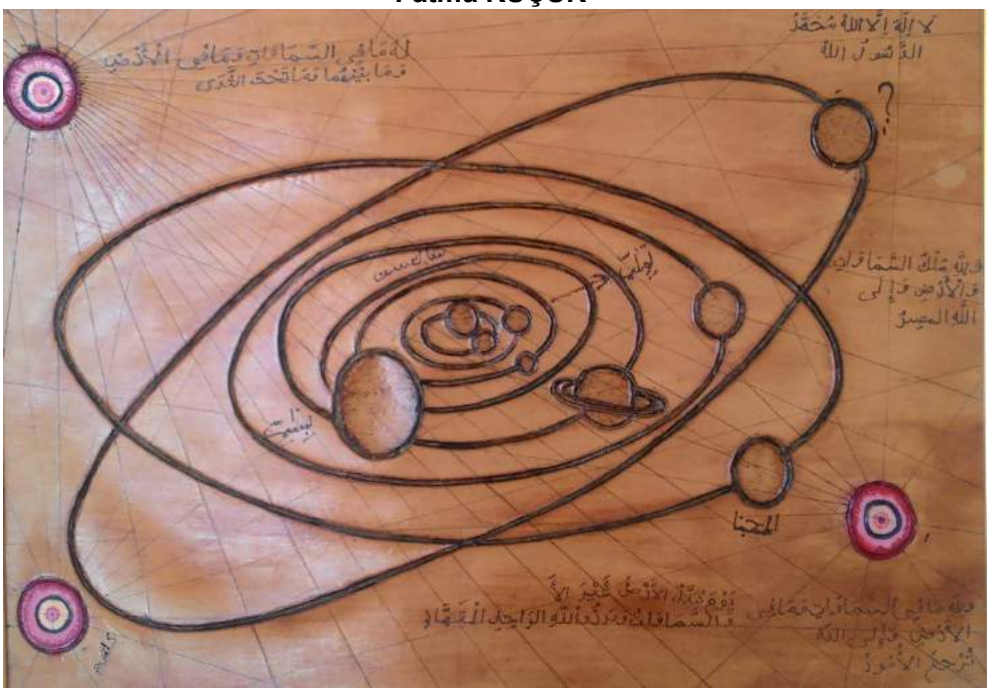
Fatma Aybike AYTAÇ



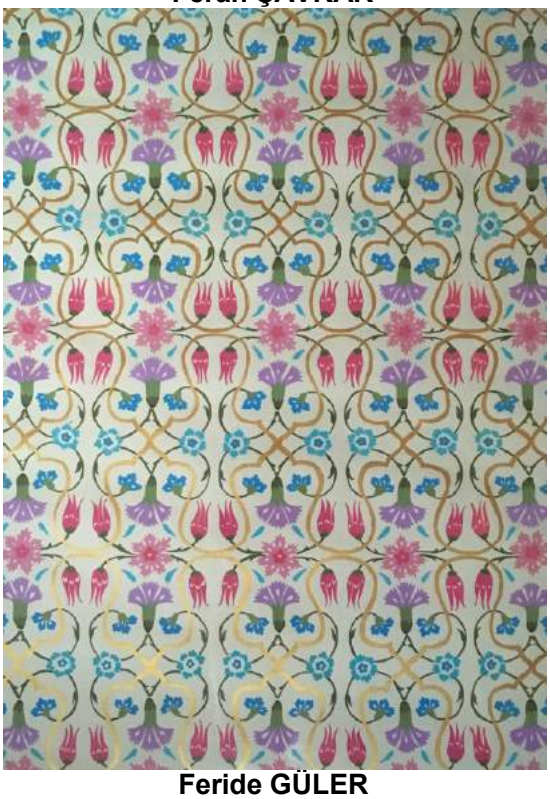
Fatma KOÇ



Fatma KÜÇÜK



Ferah ŞAVKAR



Feride GÜLER



Figen ÖZEREN



Filiz ADIGÜZEL TOPRAK



Filiz Nurhan ÖLMEZ



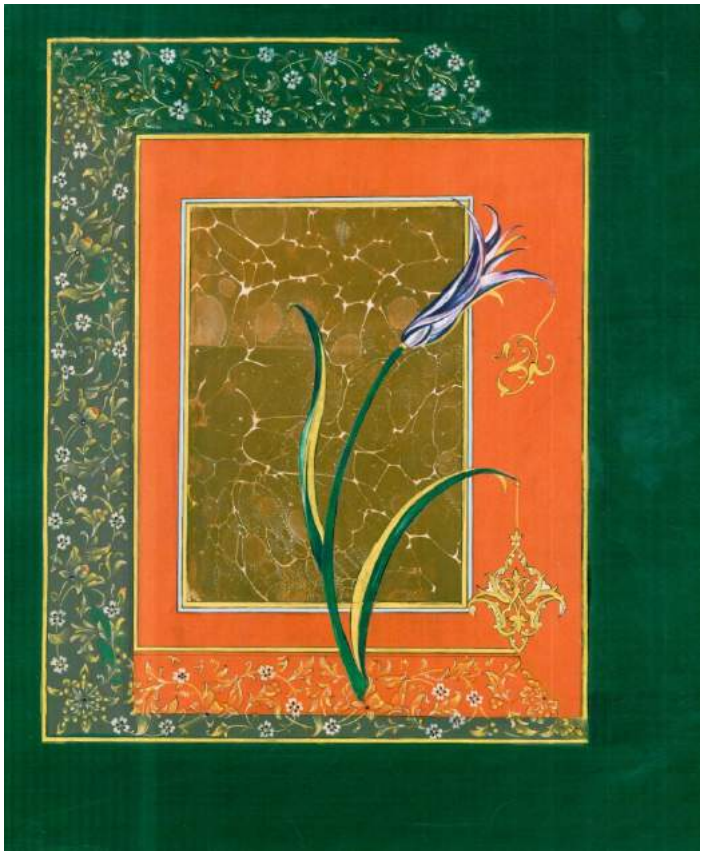
Funda ERKÖYLÜ



Giorgi ANDREŞ



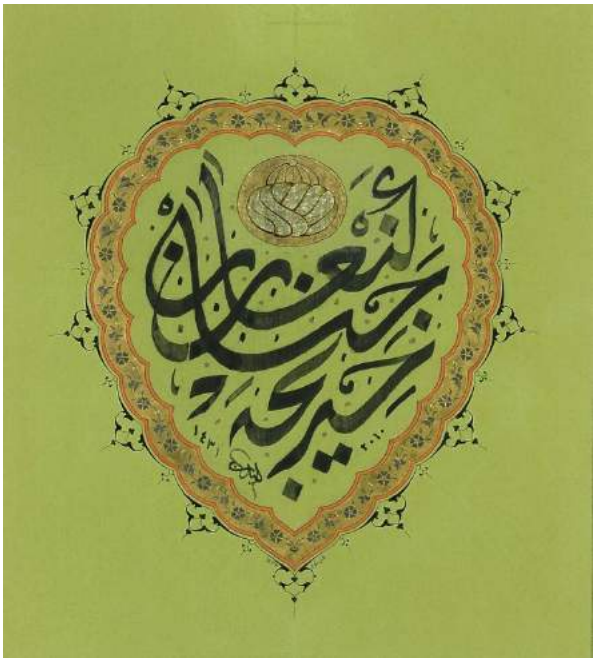
Gül GÜNEY



Gülay BİLGE



Gülnur DURAN



Gülşen Şefika BERBER



Gülten KURT



Gürcan MAVİLİ



H. Feriha AKPINARLI



H. İbrahim ÇAKIR



Hakkı BABALIK



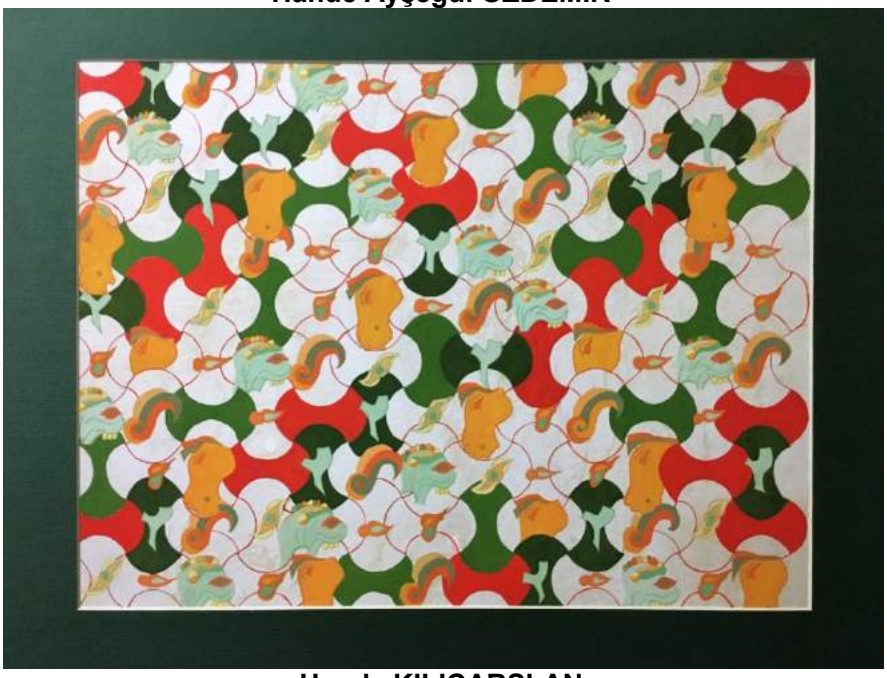
Hafize PEKTAŞ



Halit YABALAK



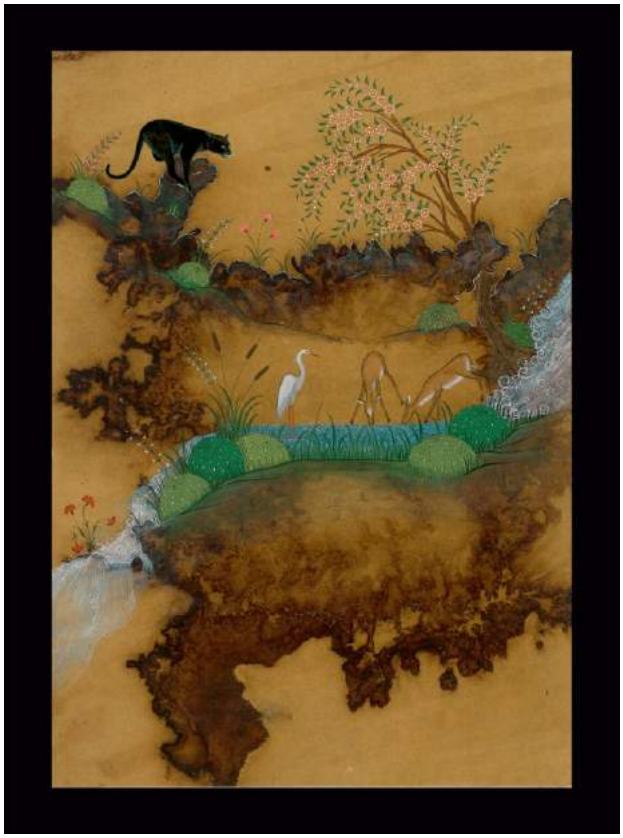
Hande Ayşegül ÖZDEMİR



Hande KILIÇARSLAN



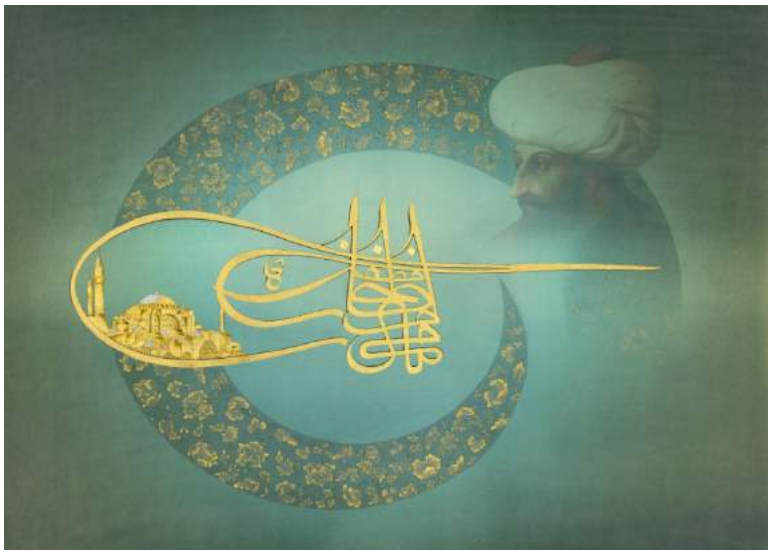
Hasan KORKMAZ



Huriye KOŞAR



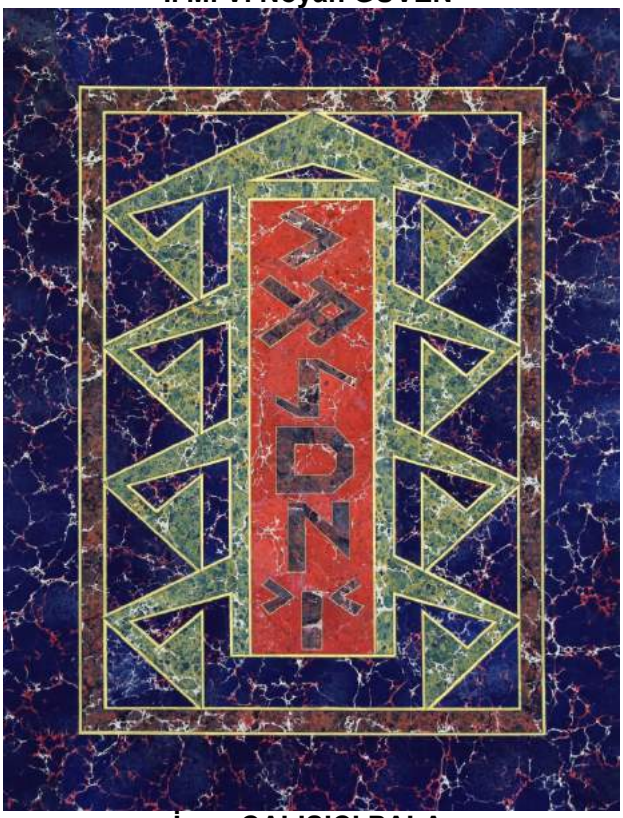
Hüsna KILIÇ



Işılay KONAK



İ. M. V. Noyan GÜVEN



İrem ÇALIŞICI PALA



K. Didem ATİS



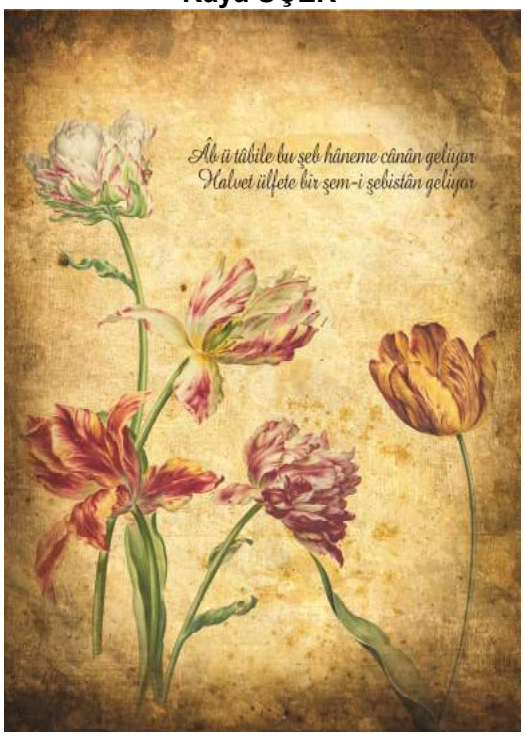
Kadir ERTÜRK



Kaha PHAKADZE



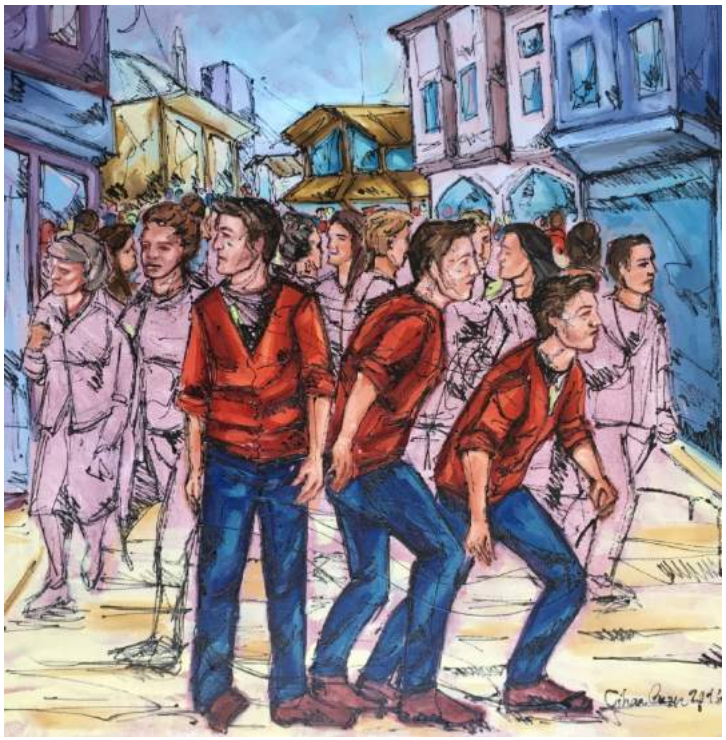
Kaya ÜÇER



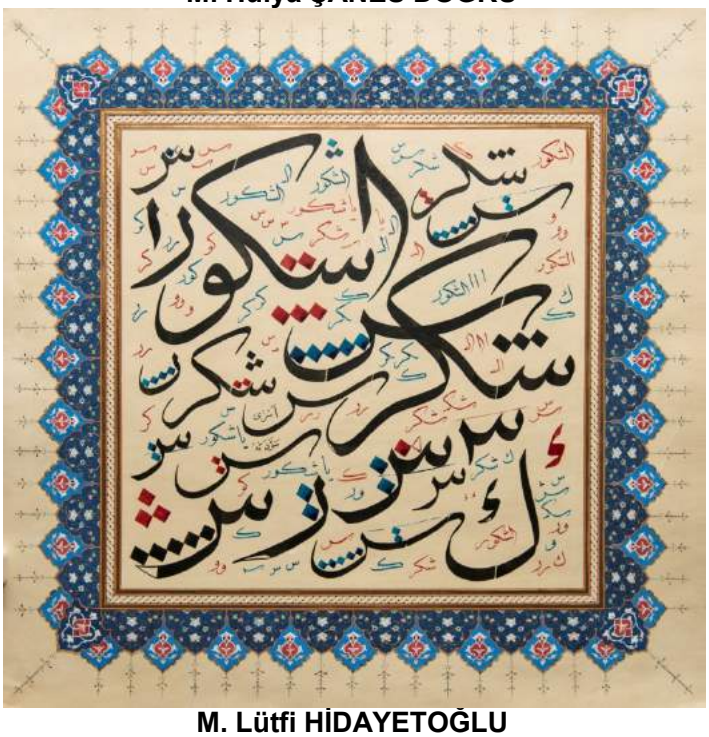
Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU



M. Cihan GEZEN



M. Hülya ŞANES DOĞRU



M. Lütfi HİDAYETOĞLU



M. Serpil ÖZER



Mehmet KÜÇÜK



Melike Nur UZUNOSMANOĞLU



Menekşe ŞAHİN KARADAL



Meral BATUR ÇAY



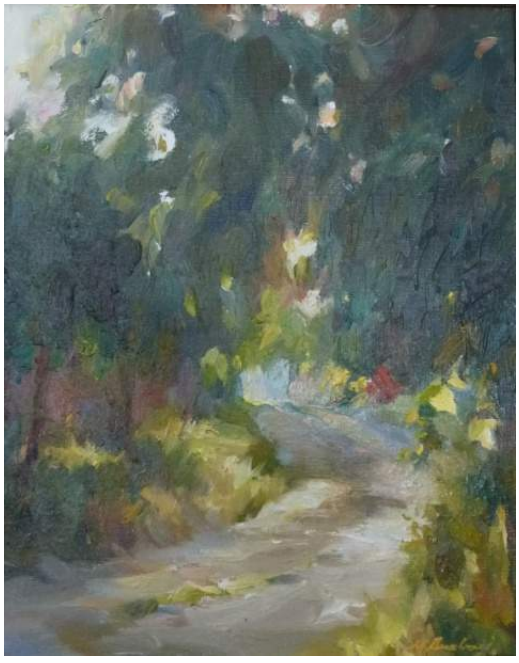
Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK



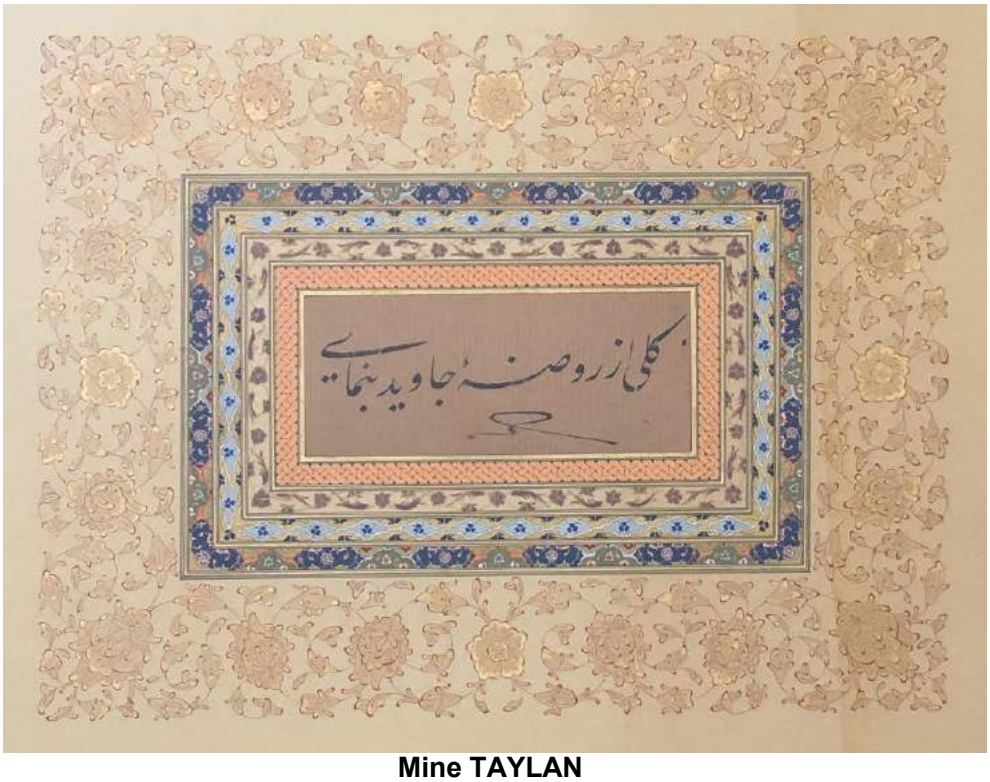
Mevlüt ÖZDEMİR



Mihail ARABACI



Mine DİLBER



Mine TAYLAN



Miyase ÇAĞDAŞ



Muhammed BİLGEN



Mustafa KULA



Mutluhan TAŞ



Müjgan EMRE EROĞLU



Münevver ÜÇER



Müşerref ÇAKIR



Nazım PAŞAYEV



Nuray GÖKDOĞAN



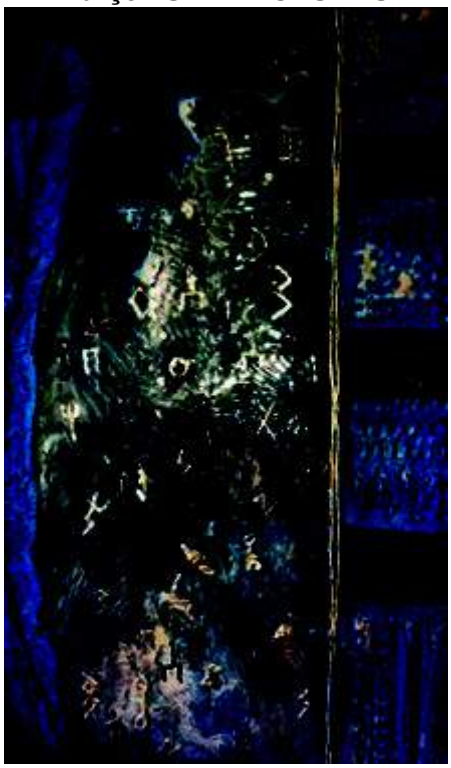
Nurcan PERDAHÇI



Nurhan ÇAMÖZÜ AÇIKBAŞ



Nurşen ÜNAL KOYUNCU



Ö. Oytun ONUR



Ömür KOÇ



Önder DÜZ



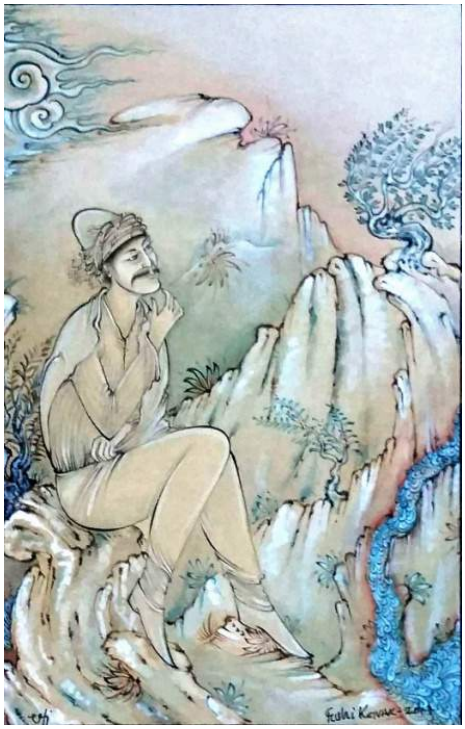
Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN



Reva BOYNUKALIN



Ruhi KONAK



S. Senem UĞURLU



Sacit AÇIKGÖZOĞLU



Sebine EFENDİYEVA



Semra KILIÇ KARATAY



Semra TOPÇU



Serhat GÜLEBENZER



Serkan İLDEN



Serkan TÜRKYILMAZ



Servet AKAR



Sezen OKUR ALTINER



Suna DURDU ZOR



Süleyman YILDIRIM



Şenay AYTAÇ



Şerife YILDIZ



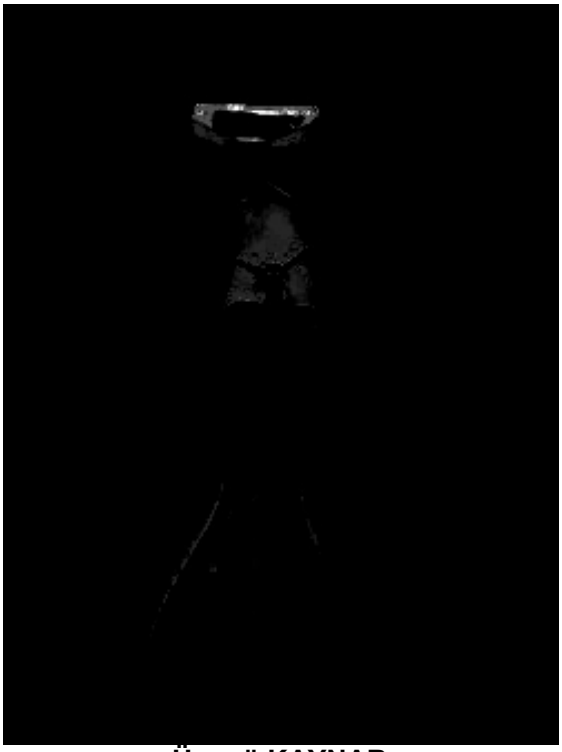
Tuğba ARABALI KOŞAR



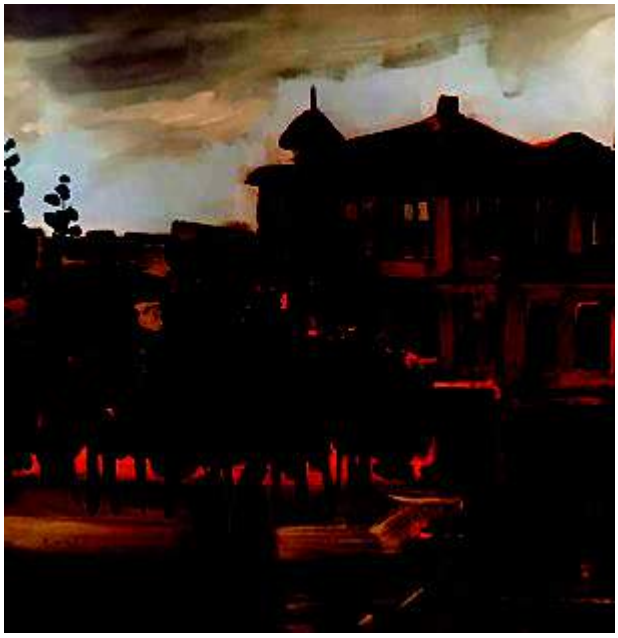
Tural NABİYEV



Ufuk ÖREN



Ümmü KAYNAR



Valide PAŞAYEVA



Vuqar XUDAVERDİYEV



Yasemin KOPARAN



Yıldız GENÇ



Zerrin ENVEROĞLU

