

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ



# AKADEMİK S A N A T

**ISSN - 2458-8776**

**KIŞ WINTER 2018 • SAYI ISSUE 6**

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
INSTITUTE OF POSTGRADUATE EDUCATION







**ISSN - 2458-8776**

**KIŞ WINTER 2018 • SAYI ISSUE 6**

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
INSTITUTE OF POSTGRADUATE EDUCATION**

**AKADEMİK SANAT;  
SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

AKADEMİK SANAT;  
JOURNAL OF ART, DESIGN AND SCIENCE

ISSN - 2458-8776

**KIŞ 2018 - SAYI 6**

WINTER 2018 - ISSUE 6

**İNDEKS**  
INDEX INFORMATION

**TÜBİTAK - ULAKBİM**  
**Sosyal ve Beşeri Bilimler**  
**Veri Tabanı (SBVT)**

Social Sciences and  
Humanities Database (SBVT)

**İMTİYAZ SAHİBİ** OWNER

Prof. Dr. Yusuf Tekin

**DERGİ YÖNETİCİSİ** MANAGER

Prof.Dr. Figen ZAİF

**EDİTÖR** EDITOR

Prof.Dr. Banu Hatice GÜRCÜM

**EDİTÖR ASİSTANI** ASSISTANT EDITOR

Arş.Grv. Oğuz KALKAN

Arş. Grv. Elif İrem TEKKİLİÇ

**GENEL YAYIN YÖNETMENİ** DIRECTOR

Doç.Dr. Oğuz Sadık AYDOS

**DİZGİ** TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş.Grv. Kübra ÇİÇEKLİ

**YAYIN DANIŞMA KURULU** EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof.Dr. Saliha AĞAÇ,

Prof.Dr. Pınar GÖKLÜBERK ÖZLÜ, Prof.Dr. Mehmet YILMAZ

Prof.Dr. Esen ÇORUH,

Doç.Dr. Banu Hatice GÜRCÜM, Doç.Dr. Bülent SALDERAY,

Doç.Dr. Serda TÜRKEL,

Doç.Dr. Mithat YILMAZ, Doç.Dr.Hürrem Sinem ŞANLI

**İLETİŞİM** CONTACT

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1.Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:9

06500 Yenimahalle/ANKARA

Tel: (0312) 202 81 10

Fax: (0312) 202 82 22

E-posta: akademiksanat@gazi.edu.tr

**YAYIN TÜRÜ** TYPE OF PUBLICATION

6 aylık, yerel, süreli - 6 months, national, periodical

© **ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ** LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY **INSTITUTE OF POSTGRADUATE EDUCATION**





ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

# AKADEMİK SANAT

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

Akademik Sanat Dergisi, 2015 yılı Ocak ayında yayın hayatına başlayan HAKEMLİ bir dergidir. Dergi, sanat ve tasarım alanlarında yapılan akademik çalışmaları yayımlama ve ilgililerin hizmetine sunmayı amaçlamaktadır. Dergideki makaleler; KIŞ(Ocak) ve YAZ(Haziran) dönemleri olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

Akademik Sanat dergisi; Türk Müziği, Resim, Bileşik Sanatlar, Heykel, Grafik Tasarımı, Temel Sanat Bilimleri, Görsel İletişim Tasarımı, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Medya Tasarımı, Fotoğraf ve Video, Radyo Televizyon Sinema, El Sanatları, Geleneksel Türk Sanatları, Moda Tasarımı, Tekstil Tasarımı ve Kültür Varlıklarını Koruma alanlarını içermektedir.

Akademik Sanat; sanat ve bilim araştırmalarını ilgili araştırmacılara ve okuyuculara ücretsiz sunmanın evrensel bilgi paylaşımını artıracığını benimseyerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır. Dergi, sürecin her aşamasında, hakemlerin ve yazarların isimlerinin saklı tutulduğu çift-kör hakemlik sistemini kullanmaktadır. Yayımlanacak yazıların sorumluluğu yazara, telif hakkı Enstitümüze aittir.

---

Academic Art Journal is a peer-reviewed journal, which was founded in January 2015. The Academic Art Journal aims to publish academic works of art and design area. Articles in the magazine are published twice a year as in Winter (January) and Summer (June).

Academic Art Journal includes; Turkish Music, Painting, Compound Art, Department of Sculpture, Graphics Design, Basic Art Sciences, Visual Communication Design, Industrial Design, Media Design, Photography and Video, Radio- Television and Cinema, Handicrafts, Traditional Turkish Arts, Fashion Design, Textile Design and Conservation and Restoration of Cultural Properties areas.

Academic Art Journal; maintains instant access for readers and researchers associated sharing universal knowledge of artistic and design area. Journal, has a system of double-blind peer-reviewed in each phase keeping names of writers' and referees' unknown. Article responsibility belongs to writers, as copyright belongs the Institute as well.

**AKADEMİK SANAT;  
SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**  
AKADEMİK SANAT;  
JOURNAL OF ART, DESIGN AND SCIENCE

ISSN - 2458-8776  
**KIŞ 2018 - SAYI 6**  
WINTER 2018 - ISSUE 6



# İÇİNDEKİLER CONTENTS

## MAKALELER ARTICLES

**H. Irmak ARTAN, T. Fikret UÇAR**

KALİGRAFI ve TİPOGRAFİNİN AFİŞ SANATINA YANSIMALARI ..... **10-27**  
Reflections of Calligraphy and Typography on Poster Art

**Esra SAYIN**

ANTİK ÇAĞ'IN GROTESK FİGÜRİNLERİ ..... **28-49**  
Grotesque Figurines of Ancient Ages

**Feriha AKPINARLI, Emel ÇOLAK**

KASTAMONU İLİ ŞEYH ŞABAN-I VELİ MÜZESİNDE BULUNAN HALILARIN İNCELENMESİ ve  
MOTİFLERİNİN TEKSTİL YÜZEY TASARIMINDA KULLANILMASI ..... **50-63**  
Examination of Carpets at Seyh Saban-I Veli Museum in Kastamonu Province and Using of Their Motifs  
in Textile Surface Design

**Semiha KARTAL, Banu Hatice GÜRCÜM**

SERASER DOKUMALARDAN ESİNLENEN BİR TEKSTİL KOLEKSİYONU ..... **64-85**  
A Textile Collection Inspired From Seraser Weavings

# KALİGRAFI VE TİPOGRAFİNİN AFİŞ SANATINA YANSIMALARI

H. Irmak Artan<sup>1</sup>  
Prof. T. Fikret Uçar<sup>2</sup>

---

1 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana sanat Dalı-Yüksek Lisans Öğrencisi-rmkrtn-grfk@gmail.com

2 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü-Öğretim Üyesi-fikretu@gmail.com

## ÖZET

Grafik tasarımın en önemli öğelerinden olan tipografi ve kaligrafi afiş tasarımlarında gün geçtikçe daha önemli bir yere sahip olmuştur. Asıl amacı vermek istediği mesajı doğru bir şekilde iletebilmesi olan afiş tasarımlarında, uzun yıllar boyunca kullanılan tipografi ve kaligrafinin okunurluk özelliği göz önünde tutulmuştur. Öyle ki bir afiş tasarımında kullanılan tipografi okunmuyorsa o afişin işlevini kaybettiği düşünülmeğe ydi. Bu çalışmanın amacı, kaligrafi ve tipografinin afiş sanatında kullanımlarının günümüzde geldiği noktayı incelemektir. Yapılan literatür taramasında, grafik tasarım tarihi boyunca afiş tasarımlarında kullanılan kaligrafi ve tipografinin bir araç olarak kullanıldığı ve okunurluklarının ön planda olduğu gözlemlenmiştir. Yapılan diğer araştırmalarda ise çağdaş kaligrafik ve tipografik afiş tasarımlarında kaligrafi ve tipografinin bir araç değil, bir tasarım ögesi olarak benimsendiği görülmüştür. Günümüz tasarımcıların tasarladığı çağdaş tipografik ve kaligrafik afişler ile klasik afiş anlayışına sahip grafik tasarım tarihinde de önemli yer edinmiş afişler karşılaştırılarak, kaligrafi ve tipografinin afiş tasarımına yansımaları yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Grafik Tasarım, Afiş, Kaligrafi, Tipografi, Tasarım.

## REFLECTIONS OF CALLIGRAPHY AND TYPOGRAPHY ON POSTER ART

### ABSTRACT

The importance of typography and calligraphy in poster designs which are the most important parts of graphic design have been increasing day by day. The main objective of poster designs was the giving the message in correct ways so they put emphasis on the readability feature of poster designs. As a result, if the typography cannot be read, the poster seemed to lose its function. The main purpose of this study is the examining the status of our days typography and calligraphy in poster art. In literature, it was seen that in the history of graphic design, use of calligraphy and typography was used as a tool and be given emphasis on its readability feature. On the other hand, it was seen that in modern calligraphic and typographic poster designs, calligraphy and typography are not taken as a tool; they were used as an item of design. There made a comparison between the typographic and calligraphic posters of modern-days designers and the important posters in graphic design history and implications of calligraphy and typography to poster designs was interpreted.

**Keywords:** Graphic Design, Poster, Calligraphy, Typography, Design.

## GİRİŞ

Grafik tasarımın en önemli öğelerinden biri olan afiş sanatı, geçmişten günümüze büyük bir öneme sahip olmuştur. Kısaca tanımlamak gerekirse afiş, belirli bir mesajı iletmeyi amaçlayan, genellikle halka açık alanlarda duvara asılan bir tasarım öğesidir. Genel olarak kültürel, sosyal, ticari veya siyasi reklam amacıyla hazırlanan afiş tasarımları, günümüzde artık bir sanat eseri olarak da görülmeye başlanmıştır. Afiş tasarımının belirli bir konusu olmamakla beraber boyutları da değişebilir. Çok büyük veya küçük boyutlarda hazırlanan afiş tasarımları tasarlanacağı konu ve tasarlandıktan sonra yer alacağı ortama göre hazırlanır.

Önemli bir iletişim aracı olan yazı, zaman geçtikçe biçim değiştirerek günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzde yazı bir iletişim aracı olmaktan çok, tipografiyle birlikte tasarım öğesine dönüşmüştür. Grafik tasarımda tipografi, olmazsa olmaz bir öğedir. Tipografinin bu büyük önemi, 'Uluslararası Tipografik Stil' döneminde tasarlanmış tipografik afişlerde net bir biçimde görülebilmektedir. Tipografinin iletişim gücü, tasarıma ayrı bir özellik kazandırır. "Grafik tasarımda tipografi, bilginin hedef kitleye, bir tarz, kişilik ve görsel bir dil olarak sunumudur" (Keleşoğlu, 2008, s.1). Kısaca özetlemek gerekirse tipografi, yazının işlevini yitirmeden görselleştirilmiş halidir. Bununla birlikte güzel yazı yazma sanatı olarak bilinen kaligrafi sanatı da artık grafik tasarımın önemli bir öğesi olmuştur. Matbaanın bulunuşundan önce kitap yazmak için kullanılan ve bir zanaat olarak görülen kaligrafi, yüzyıllar içinde gelişip değişerek bir sanat haline gelmiştir. Özellikle Çin ve Japonya'da oldukça önem verilen kaligrafi sanatı Türkiye ve başka birçok ülkede de 'Hat Sanatı' olarak adlandırılmaktadır. Zamanla değişen kaligrafi sanatı algısı artık birçok grafik sanatçısı tarafından çeşitli yerlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Afiş Sanatı da bunlardan sadece bir tanesidir. Bir afiş tasarımında bulunan doğru biçimde yapılmış tipografik düzenleme, tasarımı daha güçlü kılmaktadır.

Grafik tasarımın olmazsa olmazlarından afiş sanatı da kaligrafi ve tipografinin özgün ve yaratıcı bir biçimde kullanılmasıyla beraber çok daha güçlü bir iletişim aracı haline gelmiştir. Afiş denince akla ilk gelen reklam, sinema ve tiyatro afişleri, genel olarak uygun bir görsel, anlaşılır bir tipografi ve renk kullanılarak tasarlanır. İşin özü bu olsa da çağdaş afiş tasarımlarında, özellikle günümüz genç tasarımcıları tasarımlarında okunurluk, mesajı net olarak verme veya tipografiyi olduğu gibi kullanma anlayışlarından uzaklaşmıştır. Artık çoğu tipografik afişte tipografinin okunabilirlik özelliği neredeyse aranmamaktadır. Gavin Ambrosse okunabilirliği şu şekilde açıklamıştır. "(...) Bir yazı parçasının veya tasarımın okuyucunun anlama becerisini etkileyen özellikleriyle ilgilidir. Bu şu anlama gelir: Bir şeyi anlamak için okuyabilmek zorunda değilsiniz. Örneğin, grafiti okunaksız da olsa, insanların grafitiyi yapanın öfkesini okumasına olanak sağlar" (Ambrosse, 2012, s.158). Bu durumu daha iyi açıklamak için İhap Hulusi Görey ve genç tasarımcı Sarp Sözdinler'in çalışmaları örnek gösterilebilir.



Resim 1.1 : İhâp Hulusi Görey, (?), Ev Kadını.



Resim 1.2 : Sarp Sözdinler, 2016) Çifte Kör.

İhâp Hulusi Görey'in "Ev Kadını" afişi (Bkz. Resim 1.1) okunaklı tipografisi, kullanılan illüstrasyonu ve verdiği anlaşılır mesajla klasik bir afiş tasarımına örnektir. Sarp Sözdinler' in "Çifte Kör" adlı tiyatro oyunu için tasarladığı tiyatro afişi ise ( Bkz. Resim 1.2), yine tipografi kullanımı ve kompozisyonu ile mesajı iletebilen fakat okunurluk .kaygısı çok fazla taşımayan çağdaş bir afiş tasarımıdır. Bu iki afiş tasarımı her ne kadar birbirlerinden çok farklı tarzlarda hazırlanmış olsalar da her iki afişin de amacı mesaj iletmektir. "Afiş, hangi amaçla tasarlanmış olursa olsun, bir görünüşte anlaşılabilen mesajlar içerir. (...) Bu nedenle afişin başarısı, inandırıcılığına bağlıdır. Dolayısıyla, kullanılan biçimlerin, sloganın (metnin) ve renklerin büyük bir önemi vardır" (Gümüştakin, 2013, s.36). Gümüştakin'in de belirttiği gibi afiş tasarımında kullanılan biçim, slogan ve renklerin önemi her afiş için geçerlidir. Fakat günümüz çağdaş afiş tasarımları bunları da göz önüne alarak daha özgün bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Bu makalenin amacı, tipografi ve kaligrafinin afiş sanatı üzerindeki etkilerini ortaya koymak, geçmişte yapılan afiş tasarımlarıyla günümüzde tasarlanmış özgün kaligrafik ve tipografik afiş tasarımlarını karşılaştırarak bu tür afişlerin gelişimini ve şimdiki durumunu göz önüne koymaktır.

## 2. BİR GÖRSEL İLETİŞİM ARACI OLARAK AFİŞ

Afişler, bir mesaj iletmek için tasarlanmış, kapalı veya açık alanlarda duvara asılan tasarım ürünleridir. Afiş kelimesi dilimize Fransızca "Affiche" kelimesinden gelmiştir. İngilizcedeki "Poster" kelimesinin karşılığıdır. Türkçesi afiş olsa da bazı yerlerde poster olarak da geçebilmektedir. Afiş, grafik tasarımın önemli yapı taşlarından biridir. Afiş tasarlanırken kullanılan her bir öğe o afişin konusuna, iletmek istediği mesaja göre

düzenlenir. Afişler birçok farklı konuda ve farklı yerlerde görülebilir. Tiyatrodan sinemaya, reklamdan, kültürel konulara kadar afiş tasarımı birçok farklı alanda var olmuştur. Afişler, reklam afişleri, kültürel afişler ve sosyal afişler adı altında afiş üç ana gruba ayrılmaktadır. Bu afiş türlerinden her biri farklı kaygılar içerse de hepsinin amacı verilmek istenen mesajı en net biçimde izleyiciye aktarmaktır.

Afişler boyut olarak da farklılık gösterebilirler. “Büyük boyutlu dış mekân afişleri, duvar yüzeylerine ve ilan panolarına asılır. İç mekân afişleri ise lobi, salon ve koridorlarda kullanılmak üzere tasarlanan daha küçük boyutlu afişlerdir. Dış mekân afişlerinin izlenme süresi kısadır. Buna karşın, iç mekân afişleri daha uzun süre incelenebilir. Afişin izlenme süresi, tasarım aşamasında dikkate alınması gereken bir kriterdir” (Becer, 2009, s.201). Buna göre, bir iç mekân afişinde kullanılan tipografi ve görsel dış mekân afişinde kullanılanlardan daha farklı tasarlanır. Billboard veya City Light Posterlerdeki (CLP) afişlerde, izleyicinin yoldan arabasıyla veya yürüyerek hızlı bir şekilde geçerken, afişe bakacağı saniyeler içerisinde afişin vermek istediği mesajı anlaması gerekmektedir. Özellikle dış mekandaki reklam afişlerinde bunun büyük önemi vardır. İç mekân afişleri daha küçük ve incelenebilir oldukları için kullanılan tipografi görsel ve kompozisyonda daha farklı olabilir. İşte bu durumda kaligrafi ve tipografinin yaratıcı ve özgür bir biçimde kullanılarak yapılan günümüz afiş tasarımlarında, afişlerin mesajı doğrudan iletmekle beraber, adeta bir sanat eseri gibi incelenmesi kaçınılmazdır.



**Resim 2.1:** Henri Toulouse – Lautrec, 1891, Moulin Rouge.

**Resim 2.2:** Xevier Mula, 2015, Dans Festivali Afişi.

Geçmişe bakıldığında afiş tasarımlarının günümüzdeki çağdaş tipografik ve kaligrafik afiş tasarımlara göre okunurluklarının ve vermek istedikleri mesajların çok daha net olduğu görülmektedir. Afiş sanatının öncülerinden olan Lautrec'in tasarımlarında bu açıkça görülebilmektedir. “Modern sanatta yazının baskın olarak kullanımını ilk olarak post-empresyonist sanatçı Lautrec'in afiş tasarımlarında karşımıza çıkar. (...) Özellikle afiş tasarımlarında mantığın yerleşmesinde de etkili olan objenin yüzeysel olarak kullanımıyla

birlikte çizginin figür ve kaligrafiyle bir bütün oluşturduğu, uyum içinde kullanıldığı dikkat çekmektedir” (Önder, 2015, s.21). Loutrec’in ‘Moulin Rouge’ afişinde (Bkz. Resim 2.1) verilmek istenen mesaj oldukça nettir. Dans eden bir kadın, arkadaki ışıklandırmalar, hareketli kaligrafi ve kompozisyon bu afişin bir gösteri afişi olduğunu oldukça net bir şekilde aktarmaktadır. Afişte kullanılan renkler de afişin dikkat çekici olmasını sağlamaktadır. İspanyol bir sanatçının yaptığı “Espai d’arts dans festivali” afişinde (Bkz. Resim 2.2) Loutrec’in afiş tasarımında olan mesajı doğrudan iletme ve okunurluk kaygısını görülebilmektedir. Sadece birkaç yıl önce tasarlanan bu afiş, günümüz çağdaş tipografik afişlerinden farklı olarak klasik afiş anlayışına daha yatkındır. Afişte bulunan görsel ve tipografinin uyumu, yazıların okunabilir olması ve renklerine baktığımızda bunun bir dans festivali afişi olduğu tıpkı Loutrec’in Moulin Rouge afişinde olduğu gibi net bir şekilde anlaşılmaktadır. Dans festivali afişindeki bu klasik afiş tasarımı anlayışı görüldüğü gibi günümüzde de devam etmektedir.



Resim 2.3: Nenad Czil, 2013, Maribor Theatre Festival, Maribor Tiyatro Festivali.

Bu afişe bakıldığında ise, (Bkz. Resim 2.3) daha çok el yazısı denebilecek kaligrafik bir yazı, bir illüstrasyon ve diğer bilgiler görülmektedir. Afişe bakıldığında yazıların hareketliliği, gelişi güzel yazılması ve afişteki kompozisyon bunun bir festival afişi olduğunu belli etmektedir. Afişte kullanılan dil bilinmese bile afişin konusu kullanılan kaligrafinin hareketliliği ve illüstrasyonun tarzı ile kendisini göstermektedir. Bu durum sadece afişteki kaligrafi kullanımına bakılarak da oldukça net bir şekilde anlaşılmaktadır. Üçüncü afişe bakıldığında, diğer tasarımlara göre sadece afişte kullanılan kaligrafiyle bile vermek istediği mesajı kolayca iletebilmektedir. Bu durum afiş sanatında kaligrafinin önemini ve afiş sanatına etkisini göstermektedir.

Gittikçe artan kaligrafi ve tipografi kullanımı ve bunların tasarımla bütünleşmesi günümüz afiş tasarımlarına daha fazla yansımaktadır. Çağdaş kaligrafik ve tipografik afişlerde tipografi bir tasarım parçası olmaktan çok



tasarımın kendisi haline gelmiştir. Artık birçok afişte, tasarım ögesi olarak sadece tipografi ve kaligrafinin kullanıldığını hatta harflerin formu dahi bozularak yazıyı tamamen bir tasarım ögesine dönüştürüldüğünü ilerideki örneklerde görülecektir.

### 3. AFİŞTEKİ TİPOGRAFI VE KALİGRAFİNİN BİÇİMİ, BİÇİMİN ANLAMI.

Kaligrafi ve tipografi grafik tasarım için oldukça önemli iki yazı sanatıdır. “Tipografi; dilin, insanlığın, form ve biçimlere yansımış varlık yansımasıdır. Kaligrafi denilince bu sanatın el ile, el yazısı ile yapılmış şekli akla gelir” (Jean, 2001, s.84). Tipografi, tarihte Gutenberg’in icat ettiği değiştirilebilen hurufat tekniği ve bununla birlikte gelişen kitap basımı ve çoğaltımının kullanımı ile ortaya çıkmış bir terimdir. Kaligrafi ise el yazması kitaplarla birlikte ortaya çıkmış, daha sonra zamanla gelişerek bir sanat haline gelmiş güzel yazı yazma sanatıdır. Tipografi ve kaligrafi grafik tasarımın ayrılmaz bir parçasıdır. Bir afiş tasarımında olmazsa olmaz öğelerden tipografi ve kaligrafi, artık afiş tasarımlarının bir parçası olmaktan çok adeta tasarımın kendisi haline gelmiştir.

Tipografi tasarımlarda sadece mesaj verme aracı olarak kullanılmış olsa da iletilmek istenen mesajı farklı boyut ve biçimlerde kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu durum, Futurizm akımı ile birlikte görülmeye başlanmıştır. “20. Yüzyıl başlarında yazılı sözcüklere dışavurumcu özellikler eklenmeye başlamış; Futurizm De Stij, Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar tipografiyi anlam-biçim ilişkilerine dayalı bir sanat dalı haline getirmiştir” (Becer, 2009, s.66).



Resim 3.1: F.T. Marinetti, Poem by Marinetti.



Resim 3.2: Non-Verbal Club tasarım stüdyosu, 2012, “Guimaraes Jazz” caz festivali afişi.

Futurizmle beraber ortaya çıkan Futüristik tipografide, şiirler satırlarda geçen duygulara göre değişen tipografik düzenlemelerden oluşuyordu. Örneğin Marinetti'nin bu çalışmasında olduğu gibi (Bkz. Resim

3.1) bir gürültü veya hız aktarılırken kalın ve büyük harfler, sessizlik, duygusallık veya yavaşlık aktarılırken ise ince, küçük ve italik harfler kullanılmaktaydı. Marinetti'nin bu çalışması çağdaş bir tipografik posterle karşılaştırılacak olursa, Portekizli tasarım stüdyosu Non-Verbal Club'ın tasarladığı caz festivali afişinde (Bkz. Resim 3.2) Marinetti'nin çalışmasındaki etkileri açıkça görülebilmektedir. Tipografinin büyük, küçük ve dağınık bir biçimde yerleştirilmesinden dolayı bu afişin bir müzik festivali için olduğu rahatça anlaşılabilir. Afişteki 'Jazz' yazısının harflerinin büyüklüğü ve farklılığı, görselin etrafındaki bilgi verici metinlerin yerleşimi ve küçük bir biçimde yazılması, afişe bakıldığında tıpkı caz müzik gibi hareketli bir ritim algısını ulaştırmış olmaktadır. Bu durum, tipografinin kompozisyondaki yerleşim şekli ve biçimiyle mesajı rahatça verebildiğinin bir göstergesidir.



**Resim 3.3:** Robert Massin, 1966, Kel Şarkıcı-The Bald Soprano.

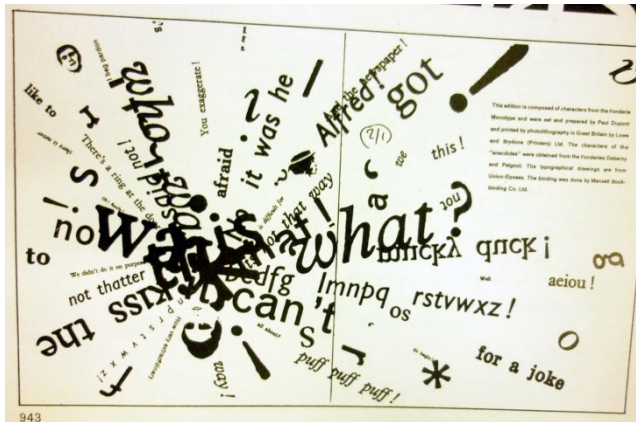
Tipografinin tamamen duygu ve düşüncüyü aktarmak için kullanıldığı, grafik tasarım tarihindeki ilk ve önemli örneklerden biri de Robert Massin'in tasarladığı "Kel Şarkıcı" (The Bald Soprano) oyununu ele alan tiyatro kitabıdır. Kitaptaki replikler karakterlerin resimleriyle beraber tasarlanmıştır. Tipografinin alışılmadık dışında kullanımı göze çarpmaktadır. Dijitalleşmenin henüz olmadığını ve harflere müdahale etmenin çok zor olduğunu göz önüne alınırsa Massin oldukça yaratıcı bir tasarıma imza atmıştır. Massin, harfleri ve yazıları oldukça esnek bir malzeme olan prezervatifi üzerine aldığı baskılar sayesinde formlarını değiştirerek kullanmıştır (Bkz. Resim 3.3). Bu alışılmadık yöntem aslında oldukça pratik ve yaratıcılığın sınırlarını zorlayan bir yöntemdir. Harfleri ve cümleleri prezervatifi üzerine farklı font ve kalınlıklarda basarak daha sonra bunları genişletip, eğip bükerek kâğıda aktarmış, kurduğu kompozisyonlarla ise etkiyi daha da güçlendirmiştir. Kitabın sayfalarına bakıldığı zaman o sahnede bir tartışma mı yoksa bir kavga mı ya da normal bir konuşma mı olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Cümlelerin bazılarının yamuk, bazılarının büyük, bazılarının çok küçük ve düz olması izleyiciyi bu düşüncelere yönlendirmektedir. Bazı sayfalarda ise sadece harflerden oluşan aralarda da küçük cümlelerin bulunduğu adeta bir kavga hissi uyandıran ustaca tasarlanmış kompozisyonlar bulunmaktadır. "Massin'in bu eseri grafik tasarım tarihinde sesin, sahnenin, kişilik çatışmalarının, hemfikir olma ve ayrışmanın kâğıt üzerindeki en etkileyici şöleni olarak yerini almıştır" (Uçar, 2009, s.119).

Massin'in bu çalışmasındaki harflerin ve kelimelerin taşıdığı görevi, AIGA (American Institute of Graphic Art) için yapılan "Don't Vote" afişinde de (Bkz. Resim 3.4) kısmen görülebilmektedir. Afişte kullanılan tipografi,

Massin'in kitabında yaptığı gibi (Bkz. Resim 3.5) tipografinin sıradışı düzenlenişiyle adeta bir ses algısı yaratmıştır. Afişteki majüskül harflerle yazılmış "Don't Vote" yazısı, izleyiciye ise tıpkı Massin'in kullandığı tipografiler gibi majüskül yazılarak bir sesleniş algısı yaratmaktadır. Afişin alt tarafında parantez içinde yazılmış olan "And no one will hear you" kelimesi ise daha küçük boyutlarda ve çok fark edilmeyecek bir yerde olması kelimeye adeta bir fısıltı hissi katmaktadır. Bu durum tıpkı Massin'in yaptığı tipografik düzenlemeler gibi verilmek istenen mesajı tipografi biçimlerinin farklı kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda tipografinin biçimsel olarak farklı kullanılması geçmişten günümüze kadar gelmiş bir özelliktir. Özellikle afiş tasarımında kullanılması afiş sanatına önemli katkılarda bulunmuştur.



Resim 3.4: AIGA, 2008, Oy Verme / Dont Vote.



Resim 3.5: Robert Massin, 1966, Kel Şarkıcı.

Görüldüğü gibi grafik tasarımın temel parçalarından olan tipografi, sadece mesaj iletme amaçlı kullanılmadıkça, dışarıda neredeyse tasarımın kendisi haline gelmiştir. Afiş tasarımının da ayrılmaz bir parçası olan tipografi

günümüzdeki afiş tasarımlarında adeta bir görsel olarak görülebilir. Harflerin ve fontların artık olduğu gibi kullanılmadığı afişlerde, harflerin yapısı bozularak -Massin'in kitabındaki gibi- çeşitli şekillerde, farklı kompozisyonlarda görülebilmektedir. Bu anlayış günümüzde kendini daha çok göstermeye başlamıştır.

Emre Becer, tipografinin birincil işlevinin “okunmak” olduğuna değinmiştir. Başlangıçta afişin de okunurluk özelliği bozulamaz bir özellik olarak görülmüştür. Yani bir afişteki tipografik düzenleme okunmuyorsa, o afişin aslında amacını karşılayamadığı düşünülmüştür. Fakat artık afişlerde kullanılan tipografi ve kaligrafilerde bu anlayış değişmiştir. Ancak bu afişteki tipografinin kesinlikle okunmaması gerektiği anlamına gelmemektedir. Günümüz tipografik afişlerde bulunan tipografi, adeta bir görsele dönüştürülerek kullanılmakta ve izleyiciye vermek istenilen mesajı hala net bir şekilde verebilmektedir. Özellikle bu sayede akılda kalıcılığı da önemli bir şekilde artmaktadır.

Genç Türk grafik tasarımcılardan Erman Yılmaz'ın işleri bu konuya çok iyi örnekler sunmaktadır (Bkz. Resim 3.6-3.7). Erman Yılmaz'ın bu iki çalışmasını incelediğimizde, tipografinin ne denli yaratıcı ve özgürce kullanıldığını çok açık bir şekilde görebiliriz. Tipografinin tasarımla tamamen bütünleştiği bu afişleri diğer afişlerden ayıran en önemli özelliklerden biri mesajı vermek için herhangi bir görsel kullanılmadan tipografinin kendisinin görsele dönüştürülerek kullanılmış olmasıdır. Görsel kullanmak yerine tipografiyi alışılmışın dışında biçimlendirip adeta görselleştirerek tasarıma farklı bir etki ve güç katılmıştır.

“Mural İstanbul” afişini incelendiğinde okunurluğun çok fazla arka plana atılmadığını görülür. Ancak önceden de bahsedildiği gibi kompozisyonun ortasında yer alan “Mural İstanbul” yazısının, harflerin biçimlerini değiştirerek ve okunurluğu göz ardı ederek kullanıldığını görülmektedir. Ortadaki yazıyla alttaki “Mural İstanbul” yazısının birleşmesiyle ortaya çıkan sokak ve festival hissi yaratan doku, tamamen tipografiyle çözümlenmiş bir dokudur. Hiçbir görselin kullanılmadığı, sadece tipografik düzenlemelerin bulunduğu bu tasarımın da vermek istediği mesajı oldukça rahat bir şekilde aktarabildiğini görülmektedir (Bkz. Resim 3.6). “Çürüme” afişi diğer afişten çok daha farklı özellikler taşımaktadır. Bu afişe ilk bakıldığında (Bkz. Resim 3.7) ne yazdığı, konusunun ne olduğu anlaşılabilir. İncelendiğinde ise harflerin ve renklerin birleşimiyle ortaya çıkan, içinde “Decay” (Çürüme) yazan bir kompozisyon olduğu fark edilmektedir.

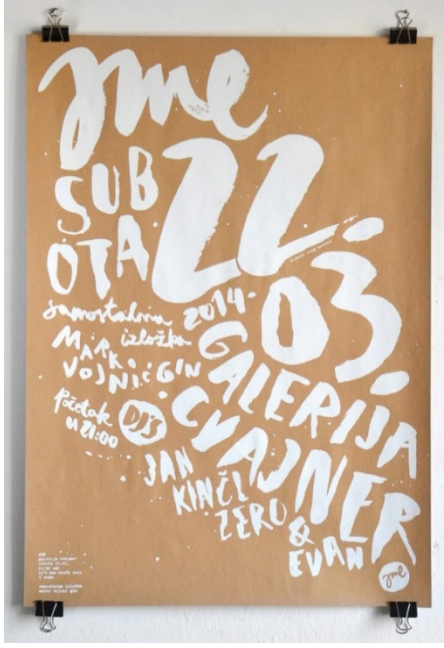


**Resim 3.6:** Erman Yılmaz, 2015, Mural İstanbul / Mural İstanbul.

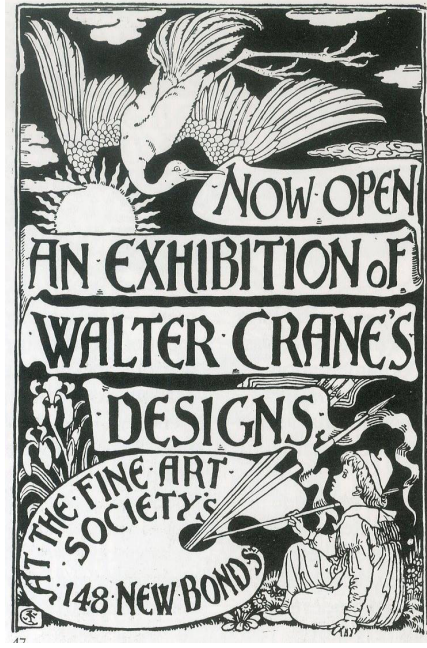
**Resim 3.7:** Erman Yılmaz, 2015, Çürüme / Decay.

Diğer afişten farklı olarak bu afiş okunma kaygısını daha az taşımaktadır. Sadece tipografinin formunun değiştirilerek ortaya çıkarılan kompozisyon ve görsel, izleyiciye çürüme hissini çok rahat bir şekilde aktarabilmekte, bununla beraber etkileyici bir afiş haline gelmektedir (Bkz. Resim 3.7). Afişteki harflerin belli belirsiz görünmesi ve oluşturduğu dokuyla bütünleşmesi afişi çok daha anlamlı kılmaktadır. Bu bağlamda kullanılan renkler ve bırakılan boş alanlar da afişi güçlendiren detaylar arasındadır. Bu iki afiş çağdaş tipografik poster tasarımlarına verilebilecek örneklerden sadece iki tanesidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi görsel kullanılmadan sadece tipografik düzenlemeler sonucu ortaya çıkmış tasarımlar günümüzde giderek artmakta ve adeta bir sanat eseri olarak görülmeye başlanmaktadır. Bu da grafik tasarım ve afiş sanatının ne denli geliştiğine ve modernleştiğine çok iyi ve sevindirici bir örnektir.

Tipografinin yanı sıra kaligrafi de, önceden bahsedildiği gibi, grafik tasarımın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Güzel yazı yazma sanatı olarak bilinen kaligrafi tipografiden farklı olarak fırça, kalem veya kesik uçlu kalemlerle yazılmış el yazılarıdır. Kaligrafi, tipografinin atası olarak görülmektedir. Baskının gelişmediği dönemlerde kitaplar, afişler ve akla gelen birçok tipografik öğe el ile yazılmaktaydı. Arts and Crafts akımı da tipografinin el ile yazılarak çeşitli afiş ve kitap kapağı tasarımlarının üretildiği, grafik tasarım ve hatta afiş tasarımı açısından oldukça büyük bir yere sahip olan sanat akımıdır. Kurucusu olan William Morris'in seri üretime karşı el ile hazırlanan tasarımların daha değerli olduğunu savunduğu bir sanat akımıdır.



Resim 3.8: Anonim, 1895, Sergi Afişi.



Resim 3.9: Oleg Moroviç, 2014, Müzik ve Sanat Festivali Afişi, Music and Art Festival Poster.

1895 yılında tasarlanmış “Sergi Afişi” ile (Bkz. Resim 3.8) 2014 yılında tasarlanmış “Müzik ve Sanat Festivali” afişinde (Bkz. Resim 3.9) kaligrafinin etkileri farklı şekillerde görülebilmektedir. “Sergi Afişi”nde kullanılan kaligrafi ögesi tasarımla bir bütün oluşturulmaya çalışılsa da, okunurluk ve mesajın net olarak iletilmesi gibi özellikler göz önünde bulundurulmuş, yazılar net bir şekilde yazılıp etrafındaki görsellerle afişin vermek istediği mesaj desteklenmiştir. Afişteki kompozisyon, görsellerin dizilimi ve el ile yazılmış olmasına rağmen yazının büyük bir titizlikle okunaklı bir şekilde yazılması, klasik afiş tasarımı anlayışını göstermektedir. Hırvatistanlı tasarımcı Oleg Moroviç’in tasarladığı “Müzik ve Sanat Festivali” afişinde yine kaligrafi kullanılarak yapılan bir tasarım görülmektedir (Bkz. Resim 3.9). Oleg Moroviç’in afişindeki kaligrafik düzen ve kompozisyon “Sergi Afişi”nde kullanılan kaligrafi ve kompozisyondan oldukça farklıdır. Moroviç’in afişindeki kaligrafinin gelişi güzel kullanımı, fırça darbeleri ve kompozisyonu bu afişin klasik afiş anlayışından uzak olduğunu göstermektedir. Moroviç’in afişinde okunurluk ön planda değildir. Daha önceden bahsedilen çağdaş tipografik afiş tasarımlarındaki gibi, tasarımda kaligrafi tamamen tasarımın kendisi olarak kullanılmış, afişin izleyiciye vermek istediği mesaj kullanılan kaligrafinin biçimi ve kompozisyonuyla anlatılmak istenmiştir. Nasıl ki Sergi Afişi okunduğunda ve incelendiğinde bunun bir sergi afişi olduğu anlaşılabilirse, Moroviç’in afişini de -ilk bakıldığı anda olmasa da- incelendiği zaman kaligrafinin kullanımından bunun bir sanat ile ilgili olduğu anlaşılabilir. Ayrıca Moroviç’in afiş tasarımı hiçbir görselin kullanılmaması da tasarımı farklı kılan özellikler arasındadır. Sergi Afişi’ndeki görsel kullanımına, Moroviç’in afiş tasarımında ihtiyaç duyulmamıştır. Çağdaş tipografik ve kaligrafik afiş tasarımlarına hâkim olan, mesajı kaligrafi veya tipografiyi adeta görselleştirerek verme durumunu bu iki afiş karşılaştırıldığında açıkça görülmektedir. Çağdaş tipografik afişlerdeki tipografinin yaratıcı kullanımı gibi, çağdaş kaligrafik afiş tasarımlarında da bu özellik öne çıkmaktadır.



**Resim 3.10:** Brendon O'Dwyer, 2018, Sanat Haftası Afişi, Art and Design Week Poster .

Bir diğer örneğe bakıldığında bu durumun yine Morovic'in afişindeki gibi olduğu görülmektedir. Bu afiş tasarımına bakıldığında (Bkz. Resim 3.10) herhangi bir görsel kullanılmamış, sadece kaligrafik bir düzenleme ile mesaj verilmek istenmiştir. Kaligrafinin afiş sanatındaki önemi burada kendini daha çok göstermektedir. Örneğin afişteki kaligrafik yazı normal bir tipografi ile aynı bu şekilde yazılmış olsaydı çok daha ciddi, durağan ve sade bir algı yaratmış olacaktı. Fakat kaligrafinin özellikle hızlıca yazılmış gibi kullanılması ve harflerdeki fırça izleri afişin sanatla ilgili bir iş olduğunu net bir şekilde göstermektedir. Ayrıca harflerin her birinin birbirinden farklı boyut ve biçimlerde olması da "Sanat" çağrışımı yapmaktadır. Bu bağlamda afiş sanatında kullanılan kaligrafik öğeler sadece tek başlarına, biçimsel özellikleri ve özgünlükleri sayesinde mesajları net bir şekilde verebilmektedir.

Her iki grafik ögesi de afiş tasarımına etkisini çok farklı ve yaratıcı bir şekilde göstermektedir. Tipografi ve hatta kaligrafinin artık sadece bir araç olmadığı örneklerden de açıkça görülebilmektedir. Afiş tasarımlarında tipografinin önemli bir rol alması çok eski zamanlara dayansa da günümüzde tipografik ve kaligrafik afiş tasarımları çok daha özgün ve farklıdır. Tipografi ve kaligrafinin tasarımın kendisi haline gelmesi afiş tasarımlarını daha güçlü kılmaktadır.

## SONUÇ

En önemli iletişim araçlarından olan yazı, tipografi adı altında tasarımla bütünleşen bir öge haline gelmiştir. Özellikle grafik tasarım tarihinde yıllarca tipografinin okunurluğu göz önünde bulundurulmuştur. Uzun yıllar bir afiş tasarımındaki tipografi okunmuyorsa, bu afişin mesajı iletemediği ve işlevini kaybettiği düşünülmüştür. Fakat günümüzde bu durum değişime uğramıştır. Çağdaş tipografik ve kaligrafik afiş tasarımlarında okunabilirlik daha az aranmış, afiş tasarımlarında kaligrafi ve tipografi soyutlaştırılarak kullanılmaya başlanmış ve afiş tasarımlarına farklı bir boyut kazandırılmıştır. Tipografinin okunabilirlik özelliği en aza indirgenmiş olsa bile, afişin vermek istediği mesajı verebildiği hatta bunun çok daha iyi bir biçimde gerçekleşebildiği görülmektedir. Tipografinin ve kaligrafinin günümüzde geldiği nokta bunların artık sadece bir tasarım ögesi olarak değil, bir sanat eseri olarak da algılanmasıdır. Kuşkusuz afiş tasarımlarında hala görsel ve tipografinin beraber kullanımı görülebilmektedir. Fakat artık afiş tasarımında tipografi ve kaligrafinin yaratıcı kullanımı çok daha önemli bir hal almıştır.

Afiş tasarımlarındaki okunabilirlik özelliğinin daha az aranması, yani mesajı direkt olarak verme kaygısı taşımaması halini diğer sanat dallarında da görülebilmektedir. Örneğin bir müzik, sözlere ihtiyaç duymadan sadece ritim ve melodileriyle vermek istediği mesajı kolaylıkla verebilmektedir, tıpkı afiş tasarımlarındaki tipografinin tek başına kullanılabilmesi gibi. Ya da figürler olmadan, sadece leke ve renkler kullanılarak yapılan sanat eserleri de buna dahil edilebilir.

Sonuç olarak grafik tasarımın en önemli parçalarından olan afiş tasarımında kullanılan kaligrafi ve tipografi, artık tasarımın kendisi haline gelmiştir. Okunurluk özelliği daha az aranan ve sadece kaligrafik veya tipografik öğelerden oluşan afiş tasarımları günümüzde çok daha fazla görülmeye başlanmıştır. Bu tür afişler çağdaş ve özgün olmalarının yanı sıra birçok kuralı yıkmış ve çok daha fazla tercih edilir hale gelmişlerdir. Artık afiş tasarımlarında görsele daha az ihtiyaç duyulmakta, tipografi ve kaligrafinin görselleştirilebilmesiyle beraber tasarımlar daha özgün bir hal almıştır. Bu anlayış, başta grafik tasarım ve afiş sanatı için oldukça önemli ve sevindirici bir gelişme olarak görülmektedir.



**KAYNAKLAR**

- Ambrose, G. (2012) Görsel tipografi sözlüğü. İstanbul: Litaratür
- Ambrose, G. Harris, P. (2012) Tipografinin temelleri. İstanbul: Litaretür
- Ambross, G. (2010) Görsel grafik tasarım sözlüğü. İstanbul: Litaretür
- Amstrong, H. (2012) Grafik tasarım kuramı. İstanbul: Espas sanat
- Altınkaynak, M. (2011) Modern sanatta kaligrafik yansımalar. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Becer, E. (2009) İletişim ve grafik tasarım. Ankara: Dost
- Becer, E. (2010) Modern ve yeni tipografi. Ankara: Dost
- Bringhurst, R. (1999) The elements of typographic style. Washinton: Point
- Freches, J. (?), Toulouse – Lautrec Scenes Of The Night. New York: Abrams
- Gümüştekin, N. (2013) Rengin bir grafik tasarım ürünü olarak afişe katkısı: tarihsel bir inceleme. Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış, 35-50
- İdacıtürk, E. (2011) Uluslararası tipografik tasarım üslubunun günümüz İsviçre tasarımına etkileri. Yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Jean, G. (2001) Yazı isanlığın belleğ. İstanbul: Yapıkredi
- Keleşoğlu, B. (2008) Grafik tasarımda tipografinin sesi, sesin tipografisi. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Köksal, K. (2014) Türkiye'deki kültürel afişlerin tipografik açıdan incelenmesi. Yüksek lisans tezi, İstanbul, Arel üniversitesi
- Lupton, E. (2015) How posters work. New York: Cooper Hewitt
- Meggs, P. (2012) Meggs history of graphic design. Hobaken: J. Willey
- Önder, H. (2015) Modern algıda kaligrafi. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Raye, R., Strassburger, M. (2008), Modern dog. San Francisco: Chronicle Books LLC
- Sarıkavak, N. (2004) Çağdaş tipografinin temelleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Selamet, S. (1995) Grafik tasarım ögesi olarak tipografi. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Twemlow, A. (2011) Grafik tasarım ne içindir. İstanbul: Yem
- Heller, S. (1998) Graphic style from victoria to post modern. London: Thomas and hutson
- Harris, D. (1995) The art of calligraphy. Britain: Darling kindarsley
- Uçar, T. (2004) Görsel iletişim ve grafik tasarım. İstanbul: İnkılap
- Ünalın, H. (2001) Modernizmi hazırlayan sanat hareketlerinin afiş tasarımına etkileri. Yüksek lisans tezi, Anadolu üniversitesi, Eskişehir.

## RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 1.1 : İhap Hulusi Görey (?), Ev Kadını.

<http://www.g-alleryrooms.com/uploadedfiles/ihaphulusi2.jpg> (Erişim: 3 Nisan 2017 )

Resim 1.2: Sarp Sözdinler, 2016, Çifte Kör. <http://www.sarpsozdinler.com/> (Erişim: 3 Nisan 2017)

Resim 2.1: Henri Toulouse – Lautrec, 1891, Moulin Rouge,

Freches, J. (1994), Toulouse – Lautrec Scenes Of The Night, New York: Abrams s.57

Resim 2.2: Xavier Mula, 2015, Dans Festivali Afişi.

<https://xaviermula.com/2015/06/19/dance-festival-poster/> Erişim: 11 Nisan 2017

Resim 2.3: Nenad Czil, 2013, Maribor Theatre Festival, Maribor Tiyatro Festivali.

<https://www.behance.net/gallery/7137383/Maribor-Theatre-Festival> Erişim Tarihi: 23 Eylül 2018

Resim 3.1: F.T Marinett, Poem by Marinetti,

[http://library.rit.edu/cary/sites/library.rit.edu.cary/files/cc2011512\\_marinetti\\_3550.jpg](http://library.rit.edu/cary/sites/library.rit.edu.cary/files/cc2011512_marinetti_3550.jpg) Erişim: 4 Nisan 2017

Resim 3.2: Non-Verbal Club tasarım stüdyosu, 2012, “Guimaraes Jazz” caz festivali afişi,

<https://www.behance.net/gallery/2684869/GUIMARES-JAZZ-2011-POSTERS> Erişim: 4 Nisan 2017

Resim 3.3: Robert Massin, 1966, Kel Şarkıcı.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/72/96/ef/7296ef00e7231c880f7237bc60421ea6.jpg>  
Erişim 5 Nisan 2017

Resim 3.4: AIGA, 2008, Oy Verme / Dont Vote.

Raye, R., Strassburger, M. (2008), Modern dog, San Francisco: Chronicle Books LLC 85 s.

Resim 3.5: Robert Massin, 1966, Kel Şarkıcı.

<https://salwahjoonus.files.wordpress.com/2012/10/robert-massin-word-21.jpg> Erişim tarihi: 8 Nisan 2017

Resim 3.6: Erman Yılmaz, 2015, Mural İstanbul

<http://www.ermanyilmaz.com/> Erişim tarihi: 5 Nisan 2017

Resim 3.7: Erman Yılmaz, 2015, Çürüme

<http://www.ermanyilmaz.com/> Erişim tarihi: 5 Nisan 2017

Resim 3.8: Anonim, 1895, Sergi Afişi

Heller, S. (1998) Graphic style from victoria to post modern, London: Thomas and hutson 32s.

Resim 3.9: Oleg Moroviç, 2014, Müzik ve Sanat Festivali Afişi

<https://www.behance.net/gallery/28975559/Ame-7> Erişim tarihi: 18 Nisan 2017

Resim 3.10: Brendon O'Dwyer, 2018, Sanat Haftası Afişi, Art and Design Week Poster .

<https://www.designspiration.net/save/115741946878/> Erişim Tarihi: 6 Ekim 2018

# ANTİK ÇAĞ'IN GROTESK FİĞÜRİNLERİ

Esra SAYIN<sup>1</sup>

## ÖZET

Genellikle pişmiş topraktan yapılan ve grotesk olarak değerlendirilen figürinler arkeoloji biliminde önemli buluntu gruplarından birini oluştururlar. Antik çağ insanının sosyal yaşantısı ile doğrudan bağlantılı olan grotesk figürinler çoğunlukla, kusurlu anatomik hatlara sahip ya da komik/absürt bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Özellikle Anadolu (Smyrna, Tarsus, Ephesos, Myrina, Priene) ve Mısır'da (Alexandria) sıklıkla karşılaşılan ve herhangi bir külte bağlı olmayan bu figürinler hakkındaki ilk değerlendirmeler patolojik anlamlarının olduğu yönündedir. Ancak, ilerleyen dönemlerdeki çalışmalar neticesinde araştırmacılar tarafından farklı tiplerinin ve kullanım amaçlarının olduğu, sadece patolojik bir anlam taşımadığı kanısına varılmıştır. Bu hususta bahsi geçen figürinler yapılan bu çalışma kapsamında; aktör figürleri, karikatürize edilmiş figürler ve patolojik figürler olmak üzere üç kategoride değerlendirilmiştir. Arkeolojik kontekst içinde bulunmadıkları sürece tarihlendirilmesi de problemlili olan grotesk figürinler Mısır'da Alexandria ve Anadolu'da Smyrna örnekleri esas alınarak MÖ 3 yy. ile MS 3. yy gibi çok geniş bir tarih aralığına yerleştirilmiştir. Yapılan bu çalışma kapsamında grotesk figürlerin tüm kategorileri ve çağdaş örnekleri bir arada değerlendirilerek tipolojileri ve hangi amaç için kullanıldıkları belirlenmiş olup bu figürinlerin toplum yaşamındaki konumu ve önemi de saptanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Pişmiş Toprak, Figürin, Grotesk, Karikatürize, Patolojik.

## GROTESQUE FIGURINES OF ANCIENT AGES

### ABSTRACT

The figurines, which are generally made of terracotta and considered to be grotesque, constitute one of the important groups in archeology. The grotesque figurines, which are directly related to the social life of the ancient people, are often depicted with flawed anatomical lines or in a funny/absurd manner. Especially Anatolia (Smyrna, Tarsus, Ephesus, Myrina Priene) and Egypt (Alexandria) frequently encountered and initial assessment of this figure are not linked to any cult is that the pathological meaning. However, as a result of work in the coming period it was concluded that the use of different types and purposes. Grotesque figurines within the scope of this study has been evaluated in three categories; actors figures, cartoon figures and pathological figures. The grotesque figurines, which are problematic in their dates as long as they are not in the archaeological context, are based on the examples of Smyrna in Egypt and Alexandria in 3 BC and 3 AD. In this study, all the categories and contemporary examples of grotesque figures were evaluated together and their typologies and the purpose for which they were used were determined and the position and importance of these figurines in community life were also determined.

**Key words:** Terracotta, Figured, Grotesque, Caricature, Pathological.

## GİRİŞ

Yunan ve Roma arkeolojisinde 'grotesk' terimi genellikle küçük (yüksekliği 5 ile 20 cm. arasında) karikatürize yüzleri ve bedenleri, fiziksel deformeleri tasvir eden pişmiş toprak figürinleri ifade etmektedir. Bu figürinler Akdeniz'in farklı bölgelerinde, özellikle Küçük Asya'da ve Mısır'daki bilimsel ve yasadışı arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda çok sayıda ele geçmiştir. Grotesk pişmiş toprak eserlerin önemi, 20. yüzyılın başlarında ünlü Paris Tıp Okulu La Salpêtrière'den Charcot ve Régnault döneminden bu yana tartışma konusu olmuştur. Bu iki uzman doktor, figürinlerde tasvir edilen deforme vücutlar için patolojiyi teşhis eden ilk kişiler olması bakımından önem kazanmışlardır (Mitchell, 2013, s. 275; Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 22). Hellenistik Çağ'ın terrakottalarının geniş yelpazesi içinde birçok idealize edici tipin yanı sıra anatomisi bozuk, karikatürize edilmiş ve mükemmel olamayacak şekilde abartılı çirkinlikte şekillendirilmiş bu grotesk figürinler yalnızca patolojiyi temsil etmezler ve tek bir grup altında değerlendirilemezler. Bu tip figürinlerin değerlendirildiği belli başlı diğer gruplar aktör figürinleri ve karikatürize edilmiş figürinler olmalıdır. Gerçekleştirilen bu çalışma ile grotesk figürlerin bahsi geçen üç temel grubunu genel hatlarıyla incelemek ve bu figürinleri ayırt etmenin bazı standart yollarına ve potansiyel işlevlerine dair bir takım öneriler sunmak hedeflenmiştir.

Özellikle Hellenistik Çağ'ın pişmiş toprak grotesk figürinlerinin incelenmesinde, bu heykelciklerin kimliği de dahil olmak üzere birçok soru henüz cevaplandırılmamıştır. Bu çalışma grotesk figürinlerin kronolojik değerlendirmelerinden ziyade ikonografik yorumlanması için referans noktaları vermeyi amaçlamaktadır. Bu ikonografik yorumlama saç stili ve şapkalar, belli etnik gruplara özgü yüz özellikleri, patolojik özellikler ve antik tiyatrunun tanınan karakterleri üzerinden yapılmıştır.



**Resim 1.** Kuş gövdesinde erkek başı  
(Schmidt, 1994, s. 261, pl. 47 )



**Resim 2.** Kambur vücutta herakles başı  
Boston Güzel Sanatlar Müzesi  
(Env. No: 01.7622)

Bu figürinleri yukarıda bahsedildiği gibi ikonografik olarak yorumlamak için birden fazla yönden değerlendirme gereklidir. Öncelikle, grotesk figürinleri yorumlamayı zorlaştıran bazı koşullardan bahsetmekte fayda olacaktır. Bu bağlamdaki esas sorunlardan biri, grotesklerin buluntu alanları ile ilgili bilgi eksikliğidir. Bu eserler, bug ün kamuya ait ve özel müzelere koleksiyonerler aracılığıyla girmiştir ve muhtemelen 19. yüzyılın sonlarından itibaren devam eden yasadışı kazılarda ortaya çıkarılmışlardır (Burn ve Higgins, 2001, s. 127-128; Uhlenbrock ve Ammerman, 1990, s. 76). Dolayısıyla tahmini buluntu yerleri Smyrna, Mısır ve İskenderiye olan bu figürinleri kontekst buluntu içinde değerlendirmek güçtür (Higgins, 1967, s. 112). Zira

birbirleri ile benzer olan pek çok grotesk figürünün apotropeik (koruyucu) veya patolojik anlamları buluntu yerlerine göre değerlendirilmelidir. Bununla birlikte farklı müzelerde yer alan grotesk figürlerin büyük çoğunluğu vücutlarından ayrılmış başlar ya da torsolardan oluşurlar. Bu durum da figürlerin orijinal anlamını sadece bu parçalara dayalı olarak çözmeyi güç kılmaktadır. Örneğin, grotesk figürlerde bir erkek başı kuş gövdesinde yer alabilir (Resim 1) ya da idealize edilmiş bir Herakles başı kambur bir vücut ile birleştirilebilirdi (Resim 2). Yalnızca bir kafa parçası ile grotesk figürleri ikonografik olarak tanımlamak olanaksız değildir ancak yine de yapılan değerlendirmelerin tartışılabilir olması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Sözünü ettiğimiz grotesk figürlerin en yoğun bulunduğu merkezler Smyrna, Tarsus, Ephesos, Myrina, Priene ve Mısır'dır (Atalay, 1991, s. 5). Bugün farklı müzelerde korunan Smyrna üretimi grotesk figürleri zayıf, şişman ve hastalıklı kadın ve erkeklerin çok farklı tipleriyle dikkat çekmektedir (Besques, 1972, s. 303-309; Plaisier, 1979, s. 57-60). Smyrna ile etkileşimler sonucunda benzer tiplerin diğer Batı Anadolu kentlerinde de yaygınlaştığı tespit edilmiştir (Besques, 1972, s. 126).

### 1.1. Patolojik Groteskler

Hellenistik dönem grotesklerinin büyük çoğunluğu pek çok patolojik hastalığı temsil etmesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Patolojik grotesk terimi ilk kez William Stevenson'ın çalışmalarında ortaya atılmıştır ve bir hastalığın veya patolojik bozukluğun sanatsal bir temsili olan anormal ve deforme figürleri ifade etmek için kullanılmıştır (Stevenson, 1975, s. 28). Söz konusu figürlerin herhangi bir mitolojik karakterle bağlantılı olmamaları, açıkça hastalıklı bireyleri ifade ediyor oluşları onları diğer grotesk figürlerden bağımsız bir kategoride değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu tip örnekler, antik dönem hastalıkları hakkında araştırmacılara önemli bilgiler sunması açısından ayrıca önem taşımaktadırlar. Tıp eğitimi için model olarak ya da gündelik hayattan çekilmiş insanların gerçekçi tasvirlerini sunarak belirgin bir klinik değere sahip olan bu gruptaki örneklerde; kifoza, cücelik, kamburluk, tüberküloz, yarık dudak ve akromegali gibi çeşitli hastalıklar ifade edilmektedir (Laios, 2009, s. 123). Bu hastalıkların yanı sıra daha az rastlanılan kondrodistrofi, rachitizm, pott hastalığı, göğüs deformesi, guatr, obezite, hermafroditizm ve hipofiz hastalıkları da figürlerde açıkça belirtilen tıbbi olgulardan sadece bazılarıdır (Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 19; Régnault, 1990, s. 470-471).

Küçük Asya'daki pişmiş toprak üretimi yapan bazı atölyeler patolojik kusurları titizlikle gösteren çok sayıda terrakotta figürün üretmiştir. Bu atölye çalışmaları özellikle tıp fakültesi olan Smyrna, Pergamon, Ephesus, Alexandria gibi kentlerde yoğunlaşmıştır (Himmelman, 1983, s. 70; Pollitt, 1986, s. 127-149). Anadolu'da bu grubun en yoğun örnekleri Smyrna'da yer almaktadır. Hellenistik Dönemden itibaren burada yoğun bir buluntu grubunu oluşturan patolojik groteskler; varlığı bilinen tıp okulu, Roma döneminde Pergamon'dan gelen Asklepios kültü ve şifalı suları ile ünlü Agamemnon kaplıcaları ile ilişkilendirilmiştir (Cadoux, 2004, s. 201-202-206; Pausanias, 1824, s. XXVI, 7; Plaisier, 1979, s. 73-75). Smyrna gibi Alexandria'da bulunan tıp okulu burada ele geçen patolojik grotesklerin açıklaması niteliğindedir.

Tıbbi eğitim amacı ile model olarak kullanılan patolojik figürlerin yanı sıra tıp/sağlık tanrısına sunu için kullanılan figürler de bu grup içinde değerlendirilmelidir. Bu tip figürler Khios adasındaki kazılar sırasında, Asklepios tapınağında ve çevresinde ele geçirilmiştir. Bu figürler tanrı Asklepios'a tıbbi bir iyileşme için teşekkür veya dua etmek adına sunulan adaklarıdır. Buradan ele geçen grotesk figürlerin büyük çoğunluğu bir insan organına benzer yapılmış iken az sayıdaki ise ayrıntılı olarak tasarlanan spesifik bir hastalığı veya sakatlığı ifade etmektedir (Resim 3)

#### **Bazı Hastalıklardan Örnekler:**

Akromegali; halk arasında devlik hastalığı olarak da bilinen bir rahatsızlıktır. Kişinin kulaklarının, el-bacaklarının ve özellikle alt çenesinin orantısız şekilde büyümesine yol açar. Yunan tıp literatüründe bu rahatsızlığın açık bir tanımlaması bulunmamasına rağmen Hellenistik sanatın grotesk figürleri içinde





**Resim 3.** Asklepion tapınağı çevresinden ele geçen patolojik adak figürinleri (Mitchell, 2013, s. 286, Fig. 11)

akromegali tasvirlerin sayısız örneğinin yer aldığını görebiliriz. Patolojik groteskler içinde akromegalinin tasvirlerine özel olarak bakıldığında ise bu rahatsızlığın iyi bilindiğinin sonucuna varılabilir (Laios vd., 2016, s. 571). New York Metropolitan Müzesi'nde yer alan patolojik bir baş akromegalinin çok sayıdaki örneğinden birini teşkil eder (Resim 4-5). Tuhaf görünüşlü bu erkek başı yamuk şekilde gelişmiş kafatası, iri kanca biçimli burnu ve çatık dolgun kaşları ile dikkat çekmektedir. Yarım açık ağzı kalın dudaklar ile çevrelenir, çene çıkıntılı ve sivri betimlenmiştir. Anatomik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda figürünün akromegali hastalığını tasvir ettiği kuvvetle muhtemel bir görüştür.



**Resim 4-5.** Akromegali hastalığını gösteren bir baş (Muratov, 2012, s. 61, Fig. 4-5)

Cücelik, en eski zamanlardan bu yana muhtemelen en yaygın olarak tasvir edilen patolojik bir bozukluktur. Edebi kanıtları çok zayıf olmakla birlikte patolojik grotesklerdeki cücelik ikonografisinde, iki tip büyüme bozukluğu betimlenmiştir. Temelde orantılı ve orantısız cücelik olan bu iki ana grup dışında diastrofik cücelik ve hipopituitarizm gibi az sayıdaki nadir tür de tasvir edilmektedir (Dasen, 1988, s. 275-276). Cücelik sadece vücudun kısalığından değil tıbbi olarak kafa şeklinin bozukluğundan da anlaşılabilen bir rahatsızlıktır. Dolayısıyla sadece baş olarak korunabilen cüce figürinleri üzerinde inceleyebileceğimiz başlıca karakteristik özellikler; alın ve kafatası yan kemikleri üzerindeki çıkıntılar, burun köprüsünde belirgin şekilde oluşan yassılaşıma ve yukarı kalkan burnun etli ucudur (Resim 6) (Iannotti ve Parker, 2013, s. 120).



**Resim 6.** Cüce figürinine ait bir baş (Süvegh, 2014, s. 149, Fig. 12.1)

İfadelerin son derece bireyselleştirildiği ve yüzün karakteristik bir hal aldığı cücelerin morfolojisinde; büyük phalluslar (erkeklik organı) da dikkat çeken bir diğer özelliktir. Cücelerin tasvir edildiği grotesk figürinler homojen bir grup oluştururlar ve kökenleri çok çeşitlidir. Bazıları doğu atölyelerinin seri üretimlerinden gelirken, bir kısmı da büyük özenle üretilmişler ve muhtemelen varlıklı aileler için eğlenceci ünlü cüceyi (müziyen, dansçı) tasvir etmektedir (Dasen, 1988, s. 274). Zira cücelerin dönemler boyunca toplantılarda ve hanelerde eğlenceciler olarak yaygınlaştığı kanıtlanmış bir gerçektir. Pek çoğu erkek olarak betimlenen bu eğlenceci cücelerin patolojik rahatsızlığın sonucu olarak iri bir phallusa sahip olmaları bu figürlerin kötü gözlerden korunmak için öngörülen bir yeteneği olduğunu gösterebilir.

New York Metropolitan Müzesi'nde yer alan patolojik bir figür antik dönemde cücelik rahatsızlığı için iyi bir örnek teşkil eder (Resim 7-8). Eksik olan uzatılmış kollarıyla çıplak figür klinik olarak yaygın bir cücelik türü olan akondroplaziden muzdarip bir karakteri tasvir etmektedir (Muratov, 2012, s. 57). Normal ölçülerde beden gövdesi, kısa bükük bacaklar ve büyümüş bir fallusu vardır. Omurgası alt kısımda içe eğrilmiştir böylece büyük karnı vurgulanmıştır. Bu durum akondroplastik cücelerin tipik özelliğidir (Stevenson, 1975, s. 213). Büyük bir kafa da bu tıbbi durumun karakteristiğini sergiler. Figürün bu karakteristik özelliğe uygun olarak çıkıntılı alnı, geniş düz burunu, geniş göz hatları, sivri bir çenesi ve dili dışarda yamuk bir ağızı vardır.



**Resim 7-8.** Cüce figürünü (Muratov, 2012, s. 62, Fig. 6-7)

Göz tümörü ilk kez MS 7. yüzyılda Aegina'lı Paul ve MS 10. yüzyıllarda Theophanis Nonnus tarafından kayıt altına alınmış ve ölümcül sebepleri olan bu hastalığın detaylı tıbbi tanımı yapılmıştır (Aegineta, 1921; Nonnos, 1568, s. 83-93). Ancak daha önceki dönemler için böyle bir hastalığın varlığı hiçbir antik kaynakta ne yazık ki ifade edilmemiştir. 19. yüzyıl tıp tarihçisi ve göz uzmanı olan Theodor Meyer-Steineg antik dönemler için

tartışmalı olan bu tip tümürlü göz hastalıkları konusunda önemli çalışmalar yürütmüştür. Meyer-Steineg, Asklepion kutsal alanından çıkan ve Hellenistik döneme tarihlenen iki figürden yola çıkarak göz tümörünün daha erken tarihlerden beri bilindiğini ifade etmektedir (Laios vd., 2015, s. 650). Biri şu an Meyer-Steineg koleksiyonunda diğeri ise Taranto Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde bulunan ve anatomik özellikleri nedeniyle tartışmaya konu olan bu patolojik figürler göz bölgesindeki tümörleri açıkça tasvir etmesi bakımından önem taşımaktadır. Hellenistik çağın bu patolojik başlarından ilkinde sakallı bir adam sağ gözünde kaş bölgesine kadar uzanan büyük ve orantısız bir şişkinlik (muhtemelen tümör) ile betimlenmiştir (Resim 9). İkinci erkek başı figürü ise sağ göz küresi anormal şekilde çıkıntılı betimlenmiştir (Resim 10). Bu figürlerin görünüşleri tıp araştırmacıları tarafından net bir şekilde göz tümörü olarak değerlendirilmektedir (Laios vd., 2015, s. 651). Bu iki patolojik figür Bizans dönemleri öncesinde antik yazarlar tarafından dile getirilmeyen göz tümörü hastalığının önceden beri biliniyor olmasının önemli bir kanıtı niteliğindedir. Buluntu konseptleri göz önünde bulundurulduğunda tıp eğitimi amaçlı yapılmış olmalarından ziyade bu rahatsızlıktan müzdarip olan kişiler tarafından tapınağa iyileşmek amacı ile sunulan adaklar olabileceği düşünülebilir.



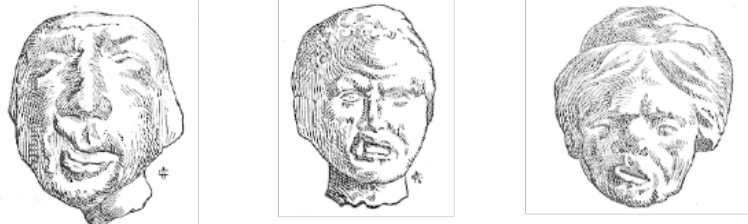
**Resim 9-10.** Göz tümörü rahatsızlığını gösteren örnekler (Laios vd., 2015, s. 651, Fig. 1-2)



Leontiyaz (Aslan Surat Hastalığı), vakaları sadece antik çağlar boyunca bilinen ve bazı yazarlar tarafından farklı yorum ve tanımları yapılan patolojik bir rahatsızlıktır. Leontiyaz rahatsızlığının en belirgin özelliği başın bir aslan başı görünüşü kazanarak biçiminin bozulmasıdır (Resim 11). Leontiyaz, yüz akromegalisinden kolayca ayırt edilebilir. Bu hastalarda kalın ve küt bir burun, alında yoğunlaşan kırışıklar, nazolabial katlarda belirginleşme ve alt dudakta genişleme görülür (Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 20).

**Resim 11.** Aslan surat hastalığını gösteren patolojik bir baş (Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 20, Fig. 5)

Yüz felci; pişmiş toprak figürlerinde yüz felci sıklıkla işlenen rahatsızlıklardan biridir. Patolojik groteskler içinde bu rahatsızlığın pek çok temsilini görmek mümkündür (Resim 12-13-14).



**Resim 12-13-14.** Yüz felcini gösteren örnekler (Régnault, 1990, s. 472-473, Fig. 7-8-9)

Yaşlılık; bu tip patolojik figürinlere diğer rahatsızlıklara göre daha sık rastlanılır. Ancak yaşlılığı temsil eden figürinler bazen farklı özellikler taşıyabilir. Örneğin Resim 15'deki figürin göğüs kafesi vurgulanan, fazlasıyla zayıflamış yaşlı ve yarı çıplak bir adamı temsil eder (Resim 15-16-17). Normalden iri kulakları, geniş alnı ve belirgin kaşları olan iri kel bir kafası vardır. Ancak bu yaşlı karakterin kimliği ile ilgili olası ipuçları; alışılmadık bir giysi türü olan subligaculum benzeri kıyafetinden ve sağ eliyle tuttuğu kalkanından anlaşılmaktadır. Olasılıkla bir savaşçıyı ifade eden bu belirteçler böyle komik ve anatomisi bozuk bir figür ile birleşince tiyatro oyununda rol alan bir savaşçı karakterini canlandırıyor olabileceği düşüncelerini akla getirmektedir (Muratov, 2012, s. 56). Zira bu tip yaşlı, cüce ya da anatomisi bozuk karakterlerin kalkanlarla dans eder şekilde betimlendiği örneklerin sayısı bir hayli fazladır. Modern kültürde de Isaac W. Spargue ve Pete Robinson gibi performans sanatçılarının canlandığı 'yaşayan iskeletler' karakterleri düşünülecek olursa bu figürinin bir aktöre ait olabileceği söylenebilir (Muratov, 2012, s. 56). Tüm bu fiziksel özelliklerine rağmen yine de bu yaşlı adamın göğüs kafesi kemiklerinin aşırı vurgulanmış olması, normalden uzun ve iri kafası ve hasta görünümü hali onun bir takım sağlık sorunlarının olduğunu ifade etmesi bakımından önem taşır. Bu görüş, figürün bir tiyatro karakterinden ziyade onun yaşlı, hasta ve yorgun bir savaşçı olabileceği fikrini de da akıllara getirmektedir. Dolayısıyla bu örnekten de anlaşılacağı üzere yaşlı betimlenen karakterlerin kimlik belirlemeleri oldukça zor ve çelişkilidir.



**Resim 15-16-17.** Yaşlılığı gösteren patolojik bir figürin (Muratov, 2012, s. 60, Fig. 1-2-3)



**Resim 18.** Envy'nin personifikasyonuna ait bir figürin (Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 22, Fig. 8)



**Resim 19.** Envy'nin personifikasyonu  
(Mitchell, 2013, s. 288, Fig. 13)



**Resim 20.** Envy'nin personifikasyonu  
(Mitchell, 2013, s. 288, Fig. 14)



**Resim 21.** Cephalonia Adası'nda bir roma villasında yer alan Envy'i betimleyen mozaik döşeme  
(Mitchell, 2013, s. 290, Fig. 16)

Tüberküloz rahatsızlığını temsil eden figürinler, yaşlı tasvirlerinde de olduğu gibi oldukça tartışmalı bir gruba oluştururlar. Resim 18'deki örnek bir grup araştırmacıya göre tüberküloz rahatsızlığından müzdarip bir hasta betimini ifade eder (Resim 18). Ancak bir grup tarafından da yabancı bir nesnenin yutulmasına bağlı olarak nefes borusunun tıkanması ile ilişkilendirilir (Mitchell, 2013, s. 291-292). Pişmiş toprak figürin genel hatlarıyla değerlendirildiğinde, penisinin vücudun geri kalan kısmı ile orantılı olamayacak kadar büyük olduğu görülmektedir. Bu durum asfiksasyon olarak adlandırılan ölüm ereksiyonunu gösteriyor olmalıdır. Bu figürine benzer çok sayıda örnekle karşılaşmak mümkündür (Resim 19-20). İlk bakışta patolojik anlamı temsil ettiği düşünülen bu figürin esasında apotropeik bir anlam taşımaktadır. Cephalonia adasındaki bir Roma villasındaki mozaik döşemeye dayanarak, bu figürinin mitolojik bir karakter olan Envy'nin (Phthonos) kişileştirilmesi olduğunu ispatlamaktadır (Resim 21) (Mitchell, 2013, s. 293-294; Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 24).

## 1.2. Karikatürize Edilmiş Groteskler

Klasik çağın asil güzelliği, insan vücudunun idealize haline odaklanmış toplumun önde gelenlerinin, atlet, avcı ve savaşçıların fiziksel mükemmelliğini yansıtmıştır (Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 13-14). Aynı dönemlerde karikatür sanatı da hızlı bir ivme kazanarak özellikle yaşlılık, cücelik, farklı etnik toplumlara ait abartılı betimlemelerden oluşan eserler üretmiştir. Antik Çağ'ın Grotesk figürlerinin ikinci grubunu karikatür sanatının da bir grubu olan karikatürize ve parodi eserler oluşturur. Patolojik groteskler ile karikatürize groteskler arasında açık bir ayrım vardır. Karikatürize figürinler komik bir etki yaratmak için kişinin en karakteristik özelliklerinin kasıtlı şekilde abartılmasıyla, patolojik figürinler ise bir olgunun fiili temsiline karşı kasıtlı bir gerçekçilik ile oluşturulur. Başka bir deyişle; patolojik eserler portre, karikatürize eserler ise yaratıcı düşüncenin ürünüdür (Mitchell, 2013, s. 280).

Karikatürize figürleri üreten sanatçılar belli kurallara bağlı kalmaksızın gerçekçi tasvirden uzaklaşmışlar, mitolojik öykülerindeki karakterleri, kahramanları ve hatta tanrıları aşağılayıcı ve komik biçimde tasvir etmişlerdir. Dolayısıyla bu tipin temsil ettiği karakterler komik görünüşleri ile ön plana çıkan aşağı sınıftan insanlar ve eğlendirici kişiler olmuştur (Garland, 1995, s. 32-35). Sayısız örneğine rastlayabileceğimiz karikatürize figürinler yoğun olarak yine Smyrna ve Alexandria' da karşımıza çıkmaktadırlar. Alexandria' dan grotesk figürine ait bir baş yukarıda anlatılan karikatürize grotesklerin özelliklerini ifade etmesi açısından iyi bir örnek oluşturur (Resim 22). Bu örnekte, yassı, hokka gibi bir burun, geniş ağız ve sivri verilmiş dişler ve kafasına göre küçük verilmiş kulakları ile fiziksel kusurların kasıtlı olarak abartıldığı açıkça görülmektedir.

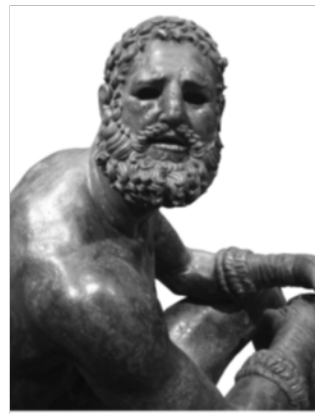


**Resim 22.** Karikatürize figürine ait bir baş. Boston Güzel Sanatlar Müzesi (Env. No: 01.7622)

Alicıları eğlendirmek için üretilen bu grubun eserleri karikatürize figürinlerin yanı sıra dönemin ünlü heykeltıraş ve eserlerinin taklit edildiği eserleri de kapsamaktadır. Örneğin dönemin ünlü Terme boksörünün parodisi olarak üretilen bir karikatürize grotesk şu an Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir (Resim 23-24).



**Resim 23.** Terme Boksörü'nün parodisi (Mitchell, 2013, s. 280, Fig. 5)

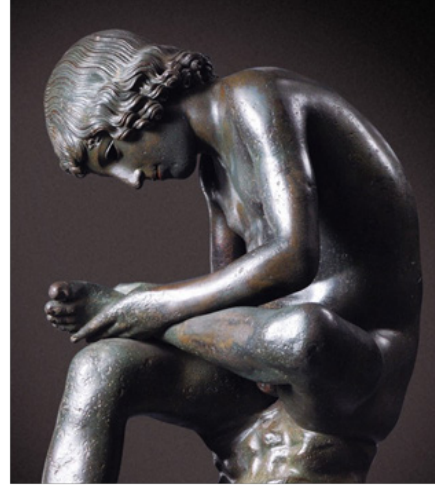


**Resim 24.** Bronz Terme Boksörü heykeli (Mitchell, 2013, s. 280, Fig. 6)

Aynı Terme boksöründe olduğu gibi kollukları olan bu figür komik kas yapısı, abartılı kulak ve ağız boyutları ile parodi figürlerin tüm özelliklerini taşıması açısından güzel bir örnektir. Ünlü bir heykenin kopyaları arasında birkaç karikatürize halinin bulunması oldukça şaşırtıcıdır. Bu şekilde dönemin ünlü heykeltıraşlarına ait parodi eserlerin pek çok örneğini görmek mümkündür. Ünlü Spinario heykelinin (Resim 25-26) parodisi bu tür eserlere verilebilecek sayısız örnekten yalnızca biridir. Bu groteskler çoğunlukla bazı hataları veya farklılıkları alay ederek insanlara göstermek, eğlendirmek ya da insanları birbirine yakınlaştırmak için üretilmiş oldukları kanısı kabul görmektedir.



**Resim 25.** Spinario Heykeli'nin parodisi  
Berlin Altes Museum, Env. No: TC 86



**Resim 26.** Bronz Spinario Heykeli  
British Müzesi, Env. No:1880,0807

### 1.3. Tiyatro Karakterleri

Grotesk figürlerin son grubunu sahne komedisi aktörlerinin temsilleri oluşturur. Grotesk figürlerin bu grubu festivaller, özellikle de Dionysos şenlikleri ile ilişkilendirilirler. Antik Yunan tiyatrosu Atina'da Büyük Dionysos Şenliği'ndeki oyunlarla birlikte MÖ 486 yılında başlar ve Yunan komedyasının ustası kabul edilen Menandros'un ölümünden yaklaşık kırk yıl sonra MÖ 250'de sona erer (Duckworth, 1952, s. 3-4). Bu süre içinde komedyaya önemli iki evreden geçer, Eski Komedyaya ve Yeni Komedyaya. Eski Komedyaya, Atina'nın Pelepones Savaşları'nda kesin yenilgiye uğradığı MÖ 404 yılında sona erer ve seksen iki yıllık bir süreyi kapsar ardından yetmiş yıllık bir geçiş döneminden sonra, Büyük İskender'in Yunan dünyasına egemen olduğu MÖ 336 yılında, seksen altı yıl sürecek olan Yeni Komedyaya evresi başlar (Yüksel, 1990, s. 557). Komedyanın bu iki evresinde birbirinden başka iki dünyanın özellikleri yansıtılmış, komedyaya içeriği ve biçimiyle her iki evrede de içinde bulunduğu dünyayı yansıtmıştır. İzleyicileri eğlendirmekle birlikte, gördükleri ya da bildikleri oyunların hatıra eşyaları olarak da kullanılan bu grotesk figürlerin büyük çoğunluğunu oluşturan tiyatro karakterleri yeni ve eski komedi aktörlerini tasvir etmektedir (Garland, 1995, s. 110; Higgin, 1967, s. 112; Mitchell, 2013, s. 275, 277-278).

Tiyatro karakterlerinin temsillerinde dönemler boyunca farklılıklar görülmektedir. Örneğin, Dionysos şenlikleri ile ilişkilendirilen figürler özellikle başlarında çelenkler ile betimlenirler (Süvegh, 2014, s. 148). Çelenkler dışında Dionysos şenlikleri ile ilişkilendirilen tiyatro maskeleri dönemler boyunca kullanılmaya ve figürler üzerinde tasvir edilmeye devam etmiştir. Dolayısıyla zamanla Dionysos gösterimlerinin dini öneminin azalması ve Hellenistik dönemle birlikte tiyatroyun Dionysos'tan başka bir eğlence haline gelmesi sanılanın aksine maske gibi bazı dini ritüel unsurların yok olmasına sebebiyet vermemiştir (Nicolaou, 1989, s. 269). Bu maskeler aktörlerin ifade ettikleri karakterlerin karikatürize hallerini temsil etmelerini sağlayacak şekilde detaylandırılmıştır ve tiyatro karakterlerinden oluşan grotesk figürlerin bu grubunun kolayca ayırt edilmesini sağlayan en önemli unsurlardır.

**Eski Komedi:**

Eski Komedyaya MÖ 5. yüzyılda Atina'da gelişmiş ilk komedyaya türüdür ve Atina'nın Altın Çağı'nın ürünüdür (Yüksel, 1990, s. 557). Eski Komedyaya Atina demokrasisinin gerileme döneminde yaşamış olan büyük ozan Aristophanes'in Kratinus ve Krates'ten yararlanarak yarattığı, günümüze ulaşan yapıtlarıyla tanınmaktadır (Dalven, 1969, s. 384). Ancak, eski komedyaya türünün kökeninin çok daha eski tarihlere uzandığı bilinen bir gerçektir.

Eski Komedi'nin karakterlerine ait pişmiş toprak groteskler, standartlaştırılmış karikatürize yüzlerle ifade edilmiştir. Bu grubun temsilcileri çoğunlukla geniş açık ağızlı kafayı örten maskeleri, tiyatral kostümleri ve çorapları, şişkin göbekleri ve iri phallusları ile kolayca ayırt edilebilirler (Resim 27) (Mitchell, 2013, s. 277).



**Resim 27.** Eski komedi karakterlerine ait figürinler (Karoglou, 2016, s. 4, Fig. 7a-b-c-d-e-f)

**Yeni Komedi:**

Yeni Komedi, Atina'nın MÖ 4. yüzyıldaki gündelik yaşamını gerçekçi bir biçimde dile getirir. Oyuncular sahnede gerçek yaşamda olduğu gibi konuşur ve davranırlar, giysileri gündelik hayattandır, maskeleri gerçekçi bir anlayışa göre yapılmıştır. Yeni Komedi'nin adları bilinen altmış dört yazarından en önemli üçü Diphilus, Philemon ve Menander' dir (Duckworth, 1952, s. 25).

Oyunların karakterlerini orta-yüksek sınıftan yurttaşlar ve çevrelerindeki kişiler oluşturur. Çoğu günümüze dek gelmiş olan karakterler; genç aşık, genç kız, huysuz ya da pinti baba, fahişeler, delikanlılar, hizmetçiler, köleler, doktor, müzisyenler gibi meslek tipleri ve ilk olarak Epicharmus tarafından çizildiği belirlenen asalak tipidir (Oppé, 1878, s. 25-26).

Atina Yeni Komedi'nin en önemli temsilcilerinden olan Yunan oyun yazarı Menander'in karakterleri genel hatlarıyla birbirinden kolayca ayırt edilebilecek özelliklere sahiptir. Nasıl ki Dionysos Tiyatrosu'nda aktörler sahneye çıktığında maskeleri sayesinde izleyiciler tarafından kolayca ayırt edilebiliyorsa Menander'in karakterleri de farklı oyunlarda özdeş tiplere sahiptiler (Brown, 1987, s. 182). Dolayısıyla Yeni Komedi'de karakterlerin adları, sahip oldukları duygusal eğilimler, varsa ahlaki ve patolojik kusurları ve oyunda öncü rol oynayıp oynamayacakları halk tarafından kolayca tahmin ediliyor olmalıdır. Örneğin, Daos adlı karakter Menander oyunlarında en az sekizinde karşımıza çıkar ve hiç şüphesiz ki aynı şekilde tasvir edilirdi. Atinalı seyirciler söylenmeden Daos'un ya da Parmenon, Getas ve Tibeios gibi kölelerin fiziksel özellikleri ile kim olduklarını kolayca tahmin edebilirdi (Brown, 1987, s. 183). Ancak fiziksel özellikler değişmese bile duygusal yansıma her oyunda farklılık gösterebilirdi. Örneğin, Smikrines her zaman bir zavallıdır ancak her oyunda aynı duyguda olmayabilirdi. Kısacası Menander Yeni Komedi'de izleyicileri standart görsel ipuçlarına yönlendirerek karakterleri kolay anlaşılabilir hale getirdi ve maskeler Menander ile izleyiciler arasında bir kod görevi gördü. Yeni Komedi'de orantısız büyüklükteki tiyatro maskeleri Eski Komedi'ye kıyasla azalmış ve çoğunlukla günlük yaşamdan temaları işleyen aktör kostümlerini gündelik kıyafetler oluşturmuştur. Bu



durum tiyatral karakteri temsil eden grotesk figürlerin ayrımlarını zorlaştırsa da alışılmadık yüz ifadelerine sahip bu karakterleri diğer gruptaki grotesk figürlerden ayırmak bir bakıma mümkündür.

Yeni Komedi'nin önde gelen karakterlerinden biri olan köleler canlı ya da alaycı duruşlarıyla sıklıkla tasvir edilen karakterlerdendir. Eski Komedi'de köleler gülünç kıyafetler ile tasvir edilirken Yeni Komedi'deki yalnızca kısa khiton ve pelerin giyerlerdi; bu ayırıcı özellik onu Yeni Komedi maskeleri bağlamında kolaylıkla tanınabilir kılmaktadır. Örneğin, kıvrıkcık saçlı ana köle olarak adlandırılan Yeni Komedi'nin köle karakteri; tek omzunun üstünde atlı ve kalçasının etrafına dolanan bir bez ile kolayca ayırt edilebilir (Resim 28). Kolları iri göbeğinin üstünde birleştirilmiştir. Yüz, stereotipik bir ifadeyle karikatürize edilmiş bir maske ile kapatılmıştır. Ağız geniş bir şekilde açılmıştır, keskin kaşları çatılmıştır ve kısa yumru bir burnu vardır. Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi Klasik Eserler Koleksiyonu'ndan bir kadın torsusu da Yeni Komedi türüne ait bir karakteri canlandırıyor olması bakımından önem taşır (Resim 29). Figür kıvrıkcık saçları, çökük yanakları, buruşuk yüzü, kanca burnu ve çatık kaşları ile Lulius Pollux'un Onomasticon'unda tarif ettiği vahşi yaşlı kadın karakterini anımsatmaktadır (Pollux, 1967, s. 4.150). Yine Lulius Pollux'un Onomasticon'unda betimlediği ve parazit olarak adlandırılan karakterde grotesk figürinlerde oldukça çok işlenmiştir (Pollux, 1967, s. 4.148). Bu karakter kanca burnu, kel ve sakalsız başı ile kolayca tanınabilir (Resim 30).



**Resim 28.** Yeni Komedi: Köle karakteri  
(Mitchell, 2013, s. 278, Fig. 3)



**Resim 29.** Yeni Komedi: Vahşi yaşlı kadın karakteri  
(Süvegh, 2014, s. 147, Fig. 7.2)



**Resim 30.** Yeni Komedi: Parazit karakteri (Süvegh, 2014, s. 152, Fig. 17)

### **Mime:**

Epik, trajedi ve komedi Yunan hayatının ideal eğilimlerini temsil ederken bir yandan da taklitçiliği ve gündelik konuları ifade eden gerçekçi drama, mime<sup>1</sup> geliştirilmiştir. Halkın gücü arttıkça mime önem kazanmaya başlamış ve MÖ 5. yy'da bir kentten diğerine seyahat eden mime aktörleri, palyaçoları ve hokkabazlarında artış olmuştur. Hatta bu aktörler 4. yüzyılda kralların ve seçkinlerin toplantılarına katılmışlardır. İlerleyen dönemlerde idealist drama arka plana itilmiş ve mime MS 1, 2 ve 3. yüzyıllarda egemenlik yapmıştır.

1 Gösteri sanatları içerisinde kendine yer bulan mime değişik isimlerle de anılabilmektedir. Bu isimlerin başında ise, pandomim ve mim gelmektedir.

Roma İmparatorluk döneminde oldukça ünlü olan ve Latin yazarların övgüyle anlattığı mime, Erken Hıristiyan kilise babaları tarafından nefretle anılmıştır. Örneğin Chrysostomus, mime aktörlerini şeytanlarla bütünleştirmiştir (Richter, 1913, s. 154). Antik yazarların mime aktörlerine dair anlatıları bu noktada konumuz için oldukça önemlidir. Zira yazarların karakter analizleri grotesk figürler içinde aktör figürlerinin ayrımını kolaylaştırmada referans kaynakları olarak kullanılabilir. Örneğin Cicero, Oratore adlı eserinde mime karakterlerinden bahsederken onların kel ve komik olduklarını yazar (Cicero, 1942, s. II, 68-72). Antik yazarların da anlattığı gibi Tanrı ve aristokratlardan insanlığın en alt sınıflarına kadar her türlü kişiyi taklit eden asıl karakterlerin yanı sıra gülünç karakterler de mime sanatında yer almıştır. Bu tip yardımcı mime oyuncularının renkli tunikler ve sivri uçlu şapkalar giydiği bilinmektedir (Richter, 1913, s. 153). Ancak mime karakterlerinin temsilleri olan grotesk figürinleri değerlendirirken bu kostümlerin karakterlere ve oyunlara göre değişiklik gösterdiği de unutulmamalıdır. Grotesk figürinler arasında Mime karakterlerinin farklı kostüm ve özelliklerdeki pek çok örneğine rastlamak mümkündür (Resim 31).



**Resim 31.** Mime karakteri (Ferruzza, 2016, s. 99, Kat. No: 26)

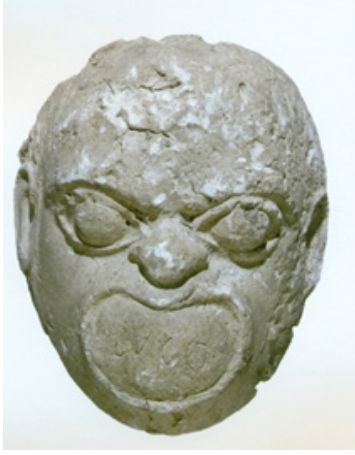


**Resim 32.** Attelan Komedi: Maccus karakteri (Louvre Müzesi, Env. No: Myr 324)

### ***Attelan Komedi:***

Attelan Komedi Roma'da MÖ 1. yüzyılda Lucius Pomponius ve Quintus Novius'un eserleri ile ortaya çıkmıştır (Duckworth, 1952, s. 10). Genellikle maskeli betimlenen Attelan Komedi'nin başlıca karakterleri Maccus, Bucco, Manducus/Dossennus ve Pappus'dur (Duckworth, 1952, s. 11-12). Bu karakterlerden en çok Manducus ve Pappus karakterleri sevilerek tasvir edilmiş ve sıklıkla karşılaştığımız grotesk aktör figürleri arasında yer almıştır.

Maccus aptal soytarı, Bucco palavracı açgözlü, Pappus aptal yaşlı adam, Manducus kurnaz kambur dolandırıcıyı temsil etmektedir ve her bir karakterin kendine özgü maskesi veya kostümü vardır (Duckworth, 1952, s. 11). Maccus uzun himation benzeri bir kıyafet ile bazen de sivri uçlu şapkası olan bir pelerinle (Resim 32), Bucco şişman ve açık ağızlı (Resim 33), Manducus kambur ve çengel burunlu çirkin soytarı (Resim 34), Pappus ise yaşlı ve şişman bir karakter (Resim 35) olarak tasvir edilmiştir.



**Resim 33.** Atellan Komedi: Bucco karakteri  
(Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi Env. No: 322286)



**Resim 34.** Atellan Komedi: Manducus karakteri  
(Kibyra Kazı Arşivi)



**Resim 35.** Atellan Komedi: Pappus karakteri (Capasso, 1997, s. 53)

## SONUÇ

Küçük plastik eserlerde ve vazo resim sanatında MÖ 7-6. yüzyılda karikatürize edilmiş figürinler görülmeye başlanır. Özellikle MÖ 4. yüzyılda tiyatrunun ortaya çıkması ile birlikte maske görünümünde ya da maskeli pek çok figür tasvir edilmiştir. Böylelikle vazo resim sanatında karikatür teması hızla yaygınlaşmıştır (Bieber, 1920, s. 175, Pic. 141; Bieber, 1961, s. 96-97, Pic. 376-377). Koroplastik sanatlarda ise; Hellenistik dönemle birlikte insan vücuduna olan ilgi ve farklı yaklaşımların artmasıyla idealize edilen estetik biçimde bozulmalar ve güldürücü figürinlerin artışı söz konusudur. Bu tarz figürinlerin esasında MÖ 5. yüzyıldan itibaren görüldüğü kabul edilse de, Himmelmann bu abartılı “realistik” üslubun terrakotalarda MÖ 3. yüzyıl ortalarından itibaren yayılmaya başladığını ve en yoğun üretildiği zamanın MÖ 3. yüzyılın son çeyreği ile MÖ 2. yüzyıl başı olduğunu kabul eder (Himmelmann, 1983, s. 30 ). Etkin ve yoğun olarak birçok merkezde birden görülüp yayılmasıysa MÖ 2. yüzyıl başından itibaren Geç Hellenistik Dönem süresince gerçekleşir (Işın, 2007, s. 82). Bahsi geçen dönemler ile birlikte kusurlu hatlara sahip, hasta ya da karikatürize tasvirler sanat içindeki yerini hızla almaya başlamıştır ve özellikle bronz ve terrakotta grotesk figürinler bol sayıda yapılarak Hellen dünyasının zevki haline getirilmiştir (Fucs, 1963, s. 17 vd.). Bu figürinler; klinik olarak tespit edilebilir hastalıkları, dönemin tiyatral kimliklerini, alışılmadık derecede abartılı fiziksel görünüşleri olan komik ve farklı toplumsal sınıflara ait karakterleri yansıtmışlardır (Voegtle, 2016, s. 6). Giuliani’ye göre bu tarz figürinler büyük festival zamanlarında, varlıklı ailelerin ziyafetlerinde, ev toplantılarında ve tapınaklarda toplanan dilencilerin ya da diğer komik karakterlerin gerçek tasvirlerini yansıtmaktaydı (Giuliani, 1987). Giuliani ve pek çok araştırmacının gerçek karakterler olarak nitelendirdiği, Hellenistik dünyanın zevkleriyle ortaya çıkan ve şans getirdiği düşünülen bu tip figürinlerin yanı sıra bir grup patolojik figürin de çeşitli anatomik kusurları ve hastalıkları göstermesi için üretilmiş olmalıydı. Patolojik ve gerçekçi tasvirlerin yanı sıra eski Yunanlılardan farklı etnik grupları tasvir eden grotesk figürinlerde aynı dönem içinde üretilmeye başlanmıştır. Araştırmacılar bu tip grotesklerde özellikle Afrikalıların karakteristik özelliklerinin vurgulandığını iddia etmektedir (Burn, 2004, s. 75-76). Sıklıkla bahsedilen diğer bir etnik grup ise, karakteristik olarak ‘Semitik’ veya ‘Suriye’ özelliklerini gösteren kişilerden oluşur. Araştırmacılara göre bu gruptaki groteskler temelde ortak yüz özelliklerine sahiptirler; geniş alın, çengelli, uzun ve çıkıntılı bir burun (Resim 36). Ancak bu karakteristik özelliklerin sadece Semitik ve Suriye kökenli kişilere ait olduğunu söylemek zordur. Aksine bu tip etnik köken belirten grotesklerle amaçlanan; Hellenistik bir metropolde birbirine karışan farklı millet mensuplarını tasvir etmek, Yunan toplumu içindeki azınlığı temsil ederek kendi ırkından övgüyle söz etmek, etnik kimlikleri ise esprili bir şekilde diğer uluslara veya insanlara anlatmak olmalıdır (Mitchell ve Lorusso, 2014, s. 17).



**Resim 36.** Semitik özellikler gösteren bir baş (Süvegh, 2014, s. 149, Fig. 12. 2)

Yukarıda anlatıldığı gibi farklı tiplere sahip olan bu grotesk figürinlerin bir dizi işlevi vardır. İlk olarak patolojik temsiller genellikle tıbbi açıdan doğrulanmıştır ve amaçlanan işlevleri ne olursa olsun, çağdaş doktorlara olduğu kadar tıp tarihçileri için de zengin bilgi aktarımı sağlaması bakımından oldukça önemlidirler. İkincisi, abartılı şişman ya da zayıf vücut hatlarıyla verilen bu grotesklerin gerçek yaşamda da böyle oldukları ve bu kişilerin iyileşmek amacıyla adak olarak yaptırdığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra grotesk figürinlerin kötü göze karşı koruma sağlayan tılsımlar olarak daha ciddi bir işleve sahip oldukları da söylenebilir. Dolayısıyla

sıklıkla tasvir edilen kamburluk, cücelik ya da iri phallos gibi çeşitli patolojik bozukluklara sahip karakterlerin iyi şansı ifade ettiği sonucuna varılabilir.

Antik dönemde kötülüklerden ve doğaüstü güçlerden korunmak büyük önem taşımaktadır. Bunun için pek çok farklı yöntem kullanmışlardır. Bu yöntemlerden bir tanesi de çirkin abartılı ya da kusurlu olarak tasvir edilen bazı grotesk figürlerin iyi talih, bol kazanç, kötülükleri savuşturma anlamları sebebiyle kullanımındadır (Giuliani, 1987, s. 714–718). Fiziksel olarak deforme ve çirkin olan, yani kanonik olmayan apotropeik anlam bazı araştırmacılar tarafından kabul edilmemektedir. Ancak grotesk figürinlerde kanonik olmayan apotropeik anlamın kullanımına dair makul bir açıklama yapmak kanaatimce mümkündür. Benzeşim ilkesi böylesine çirkin ve kötü betimlenmiş figürinlerin iyi niyeti amaçlamak için kullanıldığını açıklayabilir. Varro'nun da De Lingua Latina adlı eserinde çirkinlik ve iyilik kavramlarının tezatında da bahsettiği gibi bu tip çirkin betimlere sahip nesnelere ancak amulet olarak kullanıldıklarında olumlu anlamlara evrilebilirler (Varro, 1938, s. 7.97). Aynı şekilde Medusa miti bu çirkin- güzel tezatına iyi bir örnek oluşturabilir. Karşısındakini tek bir bakışıyla taşa döndürebilen Medusa'ya karşı olan mücadele ancak Perseus'un yaptığı gibi o korkunç yüzün arkasına saklanmakla mümkündür. Perseus'un onu yenmek için kullandığı araç, canavarın güçlü ve çirkin imajını kendi gözlerine yansıtan, bir ayna görevi gören bir kalkandır. Başka bir deyişle, bir tehdit ancak taklit edilerek tersine çevrilebilir. Tüm bu anlatılar sonucunda bu tip çirkin ya da korkunç figürlerin niçin amulet için kullanıldığını anlamak daha net olacaktır.

Grotesk figürinlerin amaçlarını belirlerken buluntu alanlarına dikkat etmek de önemli bir noktadır. Hellenistik dönem terrakotta figürinlerinin çoğunluğu kült alanıyla ilişkili tanrılara ithaf edilmiş olsalar da, Yunan ve Roma evlerinin özel ve kutsal alanlarında kullanımı da oldukça yaygındır (Boutantin, 2014, s. 114–120; Gonzenbach, 1995, s. 421; Nachtergaele, 1985, s. 235–236; Rumscheid, 2006, s. 126-127). Dolayısıyla bu amulet figürinler sadece dini mekânlar için değil kişilerin özel alanlarını da korumak için kullanılıyor olmalıdırlar. Pompeii, Priene, Karanis ve Alesia gibi önemli kentlerin kazılarında ele geçen grotesk buluntuların kentsel alanlarda ve özel evlerde çok sayıda olması bu görüşü doğrular niteliktedir (Gutch, 1898/99, s. 67; Rumscheid, 2006, s. 76-123). Dini yapılar ve özel alanlar için apotropeik anlamlar taşıyan bu tip grotesk figürinler aynı zamanda mezarlarda da aynı amaç için kullanılmış olmalıdır. Genellikle çocuk mezarlarında karşılaşılan bu apotropeik groteskler ile ilgili farklı görüşler yer alır. Ancak bunun en önemli sebebi erken yaşta ölüm sonucunda çocuğun korunmaya daha fazla ihtiyacının olmasıdır (Dasen, 2003, s. 286–289).

Sonuç olarak temelde patolojik, karikatürize ve tiyatro karakterleri olarak üç grup altında incelediğimiz pişmiş toprak grotesk figürinler pek çok anlam ifade edebilirler. Bu noktada grotesk figürinleri değerlendirirken dikkat edilmesi gereken en temel unsur yapım tekniği gibi materyale dayalı özelliklerden ziyade figürinin karakter analizi, mekân ve kullanım amacı ilişkisi olmalıdır.

**KAYNAKLAR**

- Aegineta, P. (1921). *Epitomae Medicae Libri Septem, Corpus Medicorum Graecorum*, IX.1 & IX.2. (J. L. Heiberg, Dü.) Leipzig: Teubner.
- Atalay, E. (1991). Efes (Selçuk) Müzesinde Bulunan Karikatür Terracottalar. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Arkeoloji Dergisi Özel Sayı (I)*, ss. 5-20.
- Besques, S. M. (1972). *Catalogue Raisonne des Figurines et Reliefs en Terre-Cuite Grecs et Romains III, Epoques Hellenistique et Romaine Grece et Asie Mineure*. Paris: Réunion Des Musées Nationaux.
- Bieber, M. (1920). *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*. Wisconsin: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger.
- Bieber, M. (1961). *The Sculpture of the Hellenistic Age*. New York: Columbia University Press.
- Boutantin, C. (2014). *Terres cuites et culte domestique: bestiaire de l'Égypte gréco-romaine*. Leiden: Brill.
- Brown, P. G. (1987). Masks, Names and Characters in New Comedy. *Hermes*, 155(2), 181-202.
- Burn, L. (2004). *Hellenistic art: From Alexander the Great to Augustus*. London: Getty Trust Publications: J. Paul Getty Museum Series.
- Burn, L., & Higgins, R. (2001). *Catalogue of Greek Terracottas in the British Museum III*. London: British Museum.
- Cadoux, J. (2004). İlkçağ'da İzmir. (B. Umar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Capasso, S. (1997). *Gli Osci nella Campania antica*. Napoli: Istituto di Studi Atellani.
- Cicero. (1942). *De oratore*. (E. W. Sutton, & H. Rackham, Dü) Toronto: Cambridge Harvard University Press.
- Dalven, R. (1969). Greece. J. Gassner, & E. Quinn (Dü) içinde, *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (s. 372-391). New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Dasen, V. (1988). Dwarfism in Egypt and classical antiquity: Iconography and medical history. *Medical History*, 32, 253-276.
- Dasen, V. (2003). Amulettes d'enfants dans le monde grec et romain. *Latomus*, 62(2), 275-289.
- Duckworth, G. (1952). *The Nature of Roman Comedy*. New Jersey : Princeton University Press.
- Ferruzza, M. L. (2016). *Ancient Terracottas from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Fuchs, W. (1963). *Der Schiffs fund von Mahdia*. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth.
- Garland, R. (1995). *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*. London: Bristol Classical Press.
- Giuliani, L. L. (1987). Die seligen Krüppel. Zur Deutung von Missgestalten in der hellenistischen Kleinkunst. *Archäologischer Anzeiger*, 701-721.
- Gonzenbach, V. v. (1995). *Die römischen Terracotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten*. Bern: Francke.
- Gutch, C. (1898, Kasım). Excavations at Naukratis. D: The Terracottas. *Annual of the British School at Athens*, 5, s. 67-97.

- Higgins, R. A. (1967). *Greek Terracottas*. London: Cambridge University Press.
- Himmelmann, N. (1983). *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*. Tübingen: E. Wasmuth .
- Iannotti, J., & Parker, R. D. (2013). *The Netter Collection of Medical Illustrations, Congenital and Developmental Disorders*. Netter Green Book Collection (Book 6), 6, 117-169.
- Işın, G. (2007). *Patara V1: Patara Terrakottaları Hellenistik ve Erken Roma Dönemleri*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Karoglou, K. (2016). *The Collection of Greek Terracotta Figurines at The Metropolitan Museum of Art*. *Les Carnets de l'AcOSt (Association for Coroplastic Studies)*, 14, s. 1-9.
- Laios, K. (2009). *Diseases and Their Iconography During Antiquity*. Athens: National and Kapodistrian University of Athens.
- Laios, K., Karamanou, M., Tsoucalas, G., Sgantzios, M., & Androutsos, G. (2015). *Ophthalmic malignancies in antiquity as depicted in two terracotta figurines*. *Journal of B.U.ON. : Official Journal of the Balkan Union of Oncology*(20(2)), 650-652.
- Laios, K., Zozolou, M., Markatos, K., Karamanou, M., & Androutsos, G. (2016). *The Depiction of Acromegaly in Ancient Greek and Hellenistic Art*. *Hormones (Athens)*, 570-571.
- Mitchell, A. G. (2013). *Disparate Bodies in Ancient Artefacts The Function of Caricature and Pathological Grotesques among Roman Terracotta Figurines*. C. Laes, C. Goodey, & M. L. Rose içinde, *Disabilities in Roman Antiquity Disparate Bodies A Capite ad Calcem* (s. 275-297). Leiden Boston: BRILL.
- Mitchell, A. G., & Lorusso, L. (2014). *La Caricatura Nell'antichità. Il Sorriso Della Mente. La Caricatura Nella Storia Delle Neuroscienze* , 13-31. Pavia: Fondazione Collegio Universitario S. Caterina.
- Muratov, M. (2012). "The world's a stage...": Some Observations on Four Hellenistic Terracotta Figurines of Popular Entertainers. *International Journal of Humanities and Social Science*, 2(9), 55-65.
- Nachtergaeel, G. (1985). *Les terres cuites 'du Fayoum' dans les maisons de l'Égypte romaine*. *Chronique d'Égypte*(60), 223-239.
- Nicolaou, I. (1989). *Acteurs et grotesques de Chypre. Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux*, 19, 269-284.
- Nonnos, T. (1568). *Noni, medici clarissimi, De omnium particularium morborum curatione: sic ut febres quoque & tumores praeter naturam complectatur, liber*. (J. Martius, Dü.) Strasbourg: Excudebat Iosias Rihelius.
- Oppé, A. P. (1878). *The New Comedy*. Toronto: University of Toronto.
- Pausanias. (1824). *The Description of Greece (Cilt II)*. (T. Taylor, Çev.) London: Harvard College Library.
- Plaisier, P. G. (1979). *Les Terres Cuites Grecques et Romaines, Catalogue de la Collection du Musee National des Antiquites a Leiden*. Leiden: Rijksmuseum van Oudheden.
- Pollitt, J. J. (1986). *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Pollux, J. (1967). *Onomasticon*. (E. Bethe, Dü.) Stutgardiae: Teubner.
- Régnauld, F. (1990). *Les terres cuites grecques de Smyrne*. *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*(1), 467-477.
- Richter, G. M. (1913). *Grotesques and the Mime*. *American Journal of Archaeology*, 17(2), 149-156.

- Rumscheid, F. (2006). Die figürlichen Terrakotten von Priene. Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde. Wiesbaden: L. Reichert.
- Schmidt, E. (1994). Katalog der antiken Terrakotten Teil 1: Die figürlichen Terrakotten. Mainz: Mainz von Zabern.
- Stevenson, W. E. (1975). The Pathological Grotesque Representation in Greek and Roman Art. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- Süvegh, E. (2014). Hellenistic grotesque terracotta figurines: Problems of iconographical interpretation. *Dissertationes Archaeologicae ex Instituto Archaeologico Universitatis de Rolando Eötvös nominatae*, 3(2), 143-157.
- Uhlenbrock, J. P., & Ammerman, R. M. (1990). East Greek Coroplastic Centers in the Hellenistic Period . J. P. Uhlenbrock içinde, *The Coroplast's Art: Greek Terracottas of the Hellenistic World* (s. 72-80). New Paltz NY: College Art Gallery / Aristide D Caratzas Publisher.
- Varro, M. T. (1938). *De Lingua Latina*. (R. Grubb, Dü.) London: W. Heinemann.
- Voegtle, S. (2016). A Grotesque Terracotta Figurine of the First Century C.E. from Muralto, Ticino, Switzerland: Function, Use, and Meaning. *Les Carnets de l'ACoSt Association for Coroplastic Studies*(15), 1-19.
- Yüksel, A. (1990). Antik Yunan Tiyatrosu'nda Komedyanın Evreleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33(1-2), 557-569.





# KASTAMONU İLİ ŐEHY ŞABAN-I VELİ MÜZESİNDE BULUNAN HALILARIN İNCELENMESİ VE MOTİFLERİNİN TEKSTİL YÜZEY TASARIMINDA KULLANILMASI

Feriha AKPINARLI<sup>1</sup>

Emel ÇOLAK<sup>2</sup>

---

1 Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI, Hacı Bayramı Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, ferihaak@gmail.com

2 Emel ÇOLAK, Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi, emeel.colak@gmail.com

## ÖZET

El dokuması halıcılık, Anadolu'nun birçok yöresinde önemli bir ticari faaliyetken günümüzde eski önemi azalmaya başlamış yerini bilim ve teknolojinin doğrultusunda gelişen makine halıcılığına bırakmıştır. Eskiden dokunan halılar müzelerde, özel arşivlerde ve halkın elinde bulunmaktadır. Camilerimizde ya da halkın elinde bulunan el dokuması halılar toplanarak çeşitli müzelerde koruma altına alınmışlardır. El dokusu yer yaygılarının saklandığı ve korunmaya çalışıldığı müzelerden biri de Kastamonu ili Şeyh Şaban-ı Veli Müzesi'dir.

Bu araştırmanın amacı; Kastamonu ili Şeyh Şaban-ı Veli Müzesi'nde bulunan halıların incelenmesidir. Araştırma evrenini, Şeyh Şaban-ı Veli müzesinde bulunan halılar oluşturmaktadır. Örneklem grupta yaygın olan 15 halı belirlenmiştir. Halıların teknik, renk, desen, motif ve kompozisyon özelliklerinin en iyi şekilde belirlenmesi için birçok açıdan fotoğrafları çekilerek kaydedilmiştir. Bilgilerin düzenli kayıt altına alınması için halı bilgi formu hazırlanmıştır. Halıların özelliklerine ait genel bir değerlendirilme yapılmış, halılarda kullanılan motiflerden yola çıkılarak yeni tekstil yüzey tasarımları hazırlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Halı, Dokuma, Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Müzesi, Tasarım, Motif.

## **EXAMINATION OF CARPETS AT SEYH SABAN-I VELI MUSEUM IN KASTAMONU PROVINCE AND USING OF THEIR MOTIFS IN TEXTILE SURFACE DESIGN**

### **ABSTRACT**

While hand weaving carpet is an important commercial activity in many regions of Anatolia, today it has started to decrease the old importance, it has left its place machine carpet that developed in line with science and technology. Previously woven carpets are located in the museums, private archives and in the hands of the people. The hand weaving carpets in our mosques or in the hands of the people have taken under protection by collected in various museums. One of the museums that hand weaving carpets hid and had been tried to protect is the Seyh Saban-ı Veli Museum in Kastamonu Province.

This purpose of this research; it is examined of the carpets in the Seyh Saban-ı Veli Museum in Kastamonu Province. Carpets that are in the Seyh Saban-ı Veli Museum is accounted for the universe of research. Fifteen carpets have been identified in the sampling group. They had been recorded their photographs by taken from many perspectives in order to determine ideally the technical, color, pattern, motif and composition characteristics of the carpets. A carpet information form has been prepared for regular registration of the information. According to the properties of the carpets had been made a general evaluation and prepared new textile surface designs by inspired the motifs that are used in the carpets.

**Keywords:** Carpet, Weaving, Kastamonu Seyh Saban-I Veli Museum, Design, Motif.

## GİRİŞ

Dokumacılık dünyada bilinen en eski tekstil yüzeyi oluşturma yöntemidir. Çözü ve atkı ipliklerinin birbirlerinin arasından geçirilmesi ile meydana gelir. İnsanların giyinme, örtünme gibi önemli ihtiyaçlarını karşılamaktadır (Deniz, 2000, s. 57).

Dokumacılığın nerede başladığı kesin olarak bilinmese de yapılan kazılara göre önce Mısır'da, sonra Orta Asya'da olduğu düşünülmektedir (İmer, 1997, s. 1). Dokuma sanatı, Türklerin göç etmesiyle Orta Asya'da başlamış ve oradan da Anadolu'ya geçmiştir (Aslanapa, 2005, s. 121). Mezopotamya'da dokumacılık konusunda yünlü dokumaların yapıldığı ve Orta Asya'da arkeolojik kazılarda çıkan dokumaların Türklere ait olduğu düşünülmektedir. Çatalhöyük'te elde edilen bulgular Anadolu'da dokumacılık sanatını M.Ö. 6000'li yıllara kadar götürmektedir (Karahan, 1992, s. 25).

Kirkitli dokumalar grubuna giren halı, Orta Asya'da Türk topluluklarının yaşadıkları bölgelerde çok erken devirlerde ortaya çıkmış, sanat zevki, zengin motif dünyası, kompozisyon ustalığı ile yüzyıllar boyunca büyük bir gelişme göstererek Türklere birlikte Anadolu'ya yayılmıştır. İlk düğümlü halılar III. yüzyıldan önce Orta Asya'da Türkler tarafından yapılmaya başlanmıştır (Aslanapa, 2005, s. 13 ). Bulunan en eski halı örneği, Sibiry'a'da Altay dağları eteklerinde V. Pazırık Kurganı'nda çıkarılan Pazırık halısıdır. Pazırık halısı ilk düğümlü örnek olarak bilinmektedir (Deniz, 2000, s. 20).

Anadolu'nun birçok yöresinde el dokusu halılarımızda renk, motif zenginliği yoğun işlenmiştir. Halı, geometrik biçimleri çeşitli düzenler haline getirerek, renkli ipliklerle zengin kompozisyonlar yaratan, şekillere ruh veren bir sanat olmuştur. Halılara bu özelliği veren motifleridir. Bu motifler çoğunlukla kendi başlarına her biri bir anlam taşımış, özgünlük kazandırmıştır (Yazıcıoğlu, 1992, s. 73).

Halılarda kullanılan motiflerde; yörenin gelenek ve görenekleri, yaşanan olaylar, çevrenin doğal güzellikleri işlenmiştir. Dokuyucular halılardaki motifleri genellikle ezberle ya da daha önceden yapılmış olan halı örneklerine bakılarak dokumuşlardır. Desenler genellikle geometrik karakterlidir. Bitki motifleri ve hayvan figürleri üsluplaştırılarak verilmektedir (Kırzioğlu, 1994, s. 18; Deniz, 2000, s. 74).

Halıcılık yörelerde önemli bir ticari faaliyetken artık eski önemini kaybettiği bilinmektedir. Bilim ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte makine halıcılığına yerini büyük oranda bırakmıştır. El dokuması halılarımız geçmişimizi yansıtmaya yanında, geleneklerimizi sürdürebilmemiz ve gelecek kuşaklara bu değerleri aktarabilmemiz açısından da önemlidir. Eskiden dokunan halılar müzelerde, özel arşivlerde ve halkın elinde bulunmaktadır.

Müzeler, kültürel mirasın korunması, ortaya çıkarılması, tanınması, geleceğe aktarılması için sahiplenilmesini hedefleyen, bu amaçla bilimsel yöntemlerle çalışan, kültür varlığını açığa çıkaran, koruyan bu amaçla toplumu yönlendiren eğitim ve kültür kurumlarıdır. Halılarımızın korunduğu müzelerden bir tanesi de Kastamonu ili Şeyh Şaban-ı Veli Müzesidir.

Bu çalışmanın genel amacı, Kastamonu ili Şeyh Şaban-ı Veli Müzesi'nde bulunan halıların incelenmesi ve motif özelliklerinin tekstil yüzey tasarımlarında kullanılmasıdır. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırma evrenini Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi halıları, örnekleme ise teşhirde bulunan farklı özellikler

taşıyan 15 adet el dokuması halı oluşturmaktadır. Halıların teknik, renk, desen, motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiş ve tekstil yüzey tasarımları hazırlanmıştır.

### 1.1. Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi

Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi, Kastamonu'nun Hisarardı Mahallesi, Şeyh Şaban-ı Veli Caddesi'nde yer alan ve aynı ismi taşıyan yapı topluluğu içerisinde kurularak 4 Mayıs 2007 yılında ziyarete açılmıştır (Demirci, 2011, s. 258).



Fotoğraf 1



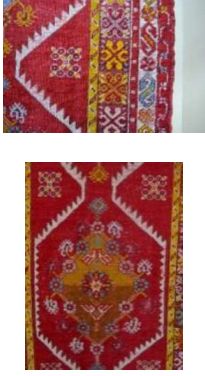

Fotoğraf 2








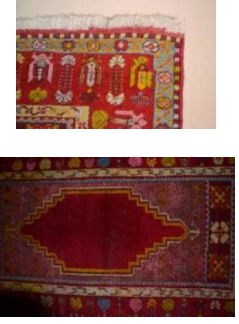
### Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi Genel Görünümü

Müzedede Anadolu'nun değişik bölgelerinden getirilen halı ve kilimler de sergilenmektedir. Anadolu'da yüzyıllar öncesinden gelen ve günümüzde de kısmen yaşatılan merhum kişinin ardından camiye halı bağışlama geleneği vakıf müzelerinin halı kaynağını oluşturur. Bağışlanan halılar camide kalır ve bir daha buradan çıkmazdı. Osmanlı'da döneminde özellikle de İç Anadolu Bölgesinden Kastamonu ve çevresine yoğun bir halı bağış ve dolaşımı olmuştur. Müzedeki halılar 18. yüzyıl sonundan 20. yüzyılın başına kadar olan dönemi kapsamaktadır. Başta Kırşehir halıları olmak üzere Kayseri, Çankırı, Malatya, Sivas, Nevşehir, Niğde halıları sergilenmektedir. B4 odasında halı ve kilimlerin yolluk ve taban boyutlarında olanları bulunmaktadır (Demirci, 2011, s. 260).

### 1.2. Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi'nde Bulunan Halıların Özellikleri







Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Müzesi'nde bulunan halıların envanterleri incelendiğinde; 18. , 19. ve 20. yüzyıllarda Kırşehir, Güneydoğu Anadolu, Kars, Orta Anadolu, Fethiye, Denizli, Milas yörelerinde dokunmuş halıların olduğu tespit edilmiştir. Örneklem olarak alınan 15 adet halı özellikleri şöyledir;

<p><b>Örnek No: 1</b>  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Güneydoğu Anadolu  <b>Tarihi:</b> 18. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 155 x248 cm  <b>Kalite:</b>32x36  <b>Hav Yüksekliği:</b> 2 mm  <b>Saçak Boyu:</b>3 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> Dikdörtgen, kare, üçgen, daire, dal, çiçek, hayat ağacı, top, göz, bereket, aile, su yolu, ejder, koçboynuzu, sandıklı, çengel, yıldız</p>		
<p><b>Örnek No: 2</b>  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir Yöresi  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 105 x315 cm  <b>Kalite:</b>28x32  <b>Hav Yüksekliği:</b> 3 mm  <b>Saçak Boyu:</b>3 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> üçgen, altıgen, daire, kare, dikdörtgen, gül, lale, çiçek tomurcuğu, hayatağacı, koçboynuzu, çengel, el, tarak, su yolu</p>		
<p><b>Örnek No: 3</b>  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir Mezarlı Yöresi  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 105 x320 cm  <b>Kalite:</b>30x36  <b>Hav Yüksekliği:</b> 3 mm  <b>Saçak Boyu:</b>2 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> dikdörtgen, kare, zikzak çizgi, üçgen, servi ağacı, karanfil, çiçek, çengel, ev, su yolu, bahçe</p>		
<p><b>Örnek No: 4</b>  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kars  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 136 x267 cm  <b>Kalite:</b>30x34  <b>Hav Yüksekliği:</b> 1 mm  <b>Saçak Boyu:</b> 6 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> dörtgen, daire, kare, üçgen, zikzak çizgi, dikdörtgen, çengel, sandıklı, koçboynuzu, buka, tarak, saç bağı, göz</p>		

<p><b>Örnek No:</b> 5  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir Yöresi  <b>Tarihi:</b> 19. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 103 x162 cm  <b>Kalite:</b>28x34  <b>Hav Yüksekliği:</b> 3 mm  <b>Saçak Boyu:</b>1,5 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> Dikdörtgen, zikzak çizgi, daire, kare, üçgen, gül, lale, stilize çiçek, yaprak, çengel, basamak, sandık, ejder, müftü topu, suyolu</p>		
<p><b>Örnek No:</b> 6  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir  <b>Tarihi:</b> 19. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 102 x148 cm  <b>Kalite:</b>30x32  <b>Hav Yüksekliği:</b> 1.1 mm  <b>Saçak Boyu:</b>3 cm  <b>Atkıda-ilmede-çözüde:</b> yün iplik  <b>Motifler:</b> üçgen, dikdörtgen, kare, zikzak çizgi, gül, stilize çiçek, çengel, basamak, insan, koçboynuzu</p>		
<p><b>Örnek No:</b> 7  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 100 x148 cm  <b>Kalite:</b>28x32  <b>Hav Yüksekliği:</b> 2 mm  <b>Saçak Boyu:</b>3 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> yıldız, zikzak çizgi, kare, üçgen, dikdörtgen, gül, çiçek, hayatağacı, saksı içerisinde stilize çiçek, gol, göz, suyolu, kuş</p>		
<p><b>Örnek No:</b> 8  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir Yöresi  <b>Tarihi:</b> 19. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 111 x166 cm  <b>Kalite:</b>30x32  <b>Hav Yüksekliği:</b> 2 mm  <b>Saçak Boyu:</b>4 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> üçgen, dikdörtgen, kare, zikzak çizgi, altıgen, çiçek tomurcuğu, stilize çiçek, basamak, sandıklı, göz, tarak, elibelinde, suyolu, sinek</p>		



<p><b>Örnek No:</b> 9  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir  <b>Tarihi:</b> 19. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 107 x157 cm  <b>Kalite:</b>28x32  <b>Hav Yüksekliği:</b> dökülmüştür.  <b>Saçak Boyu:</b>1 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> üçgen, kare, altıgen, dikdörtgen, eşkenar dörtgen, hayatağacı, lale, stilize çiçek, karanfil, arapeli, tarak, göz, suyolu, koçboynuzu, sinek</p>		 
<p><b>Örnek No:</b> 10  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Orta Anadolu Yöresi  <b>Tarihi:</b> 19. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 108 x164 cm  <b>Kalite:</b>32x38  <b>Hav Yüksekliği:</b> dökülmüştür.  <b>Saçak Boyu:</b>2 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> üçgen, kare, dikdörtgen, eşkenar dörtgen, zikzak çizgi, hayatağacı, çınar yaprakları, stilize çiçek, dal, göz, suyolu</p>		 
<p><b>Örnek No:</b> 11  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kırşehir Yöresi  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 63x104 cm  <b>Kalite:</b>28x32  <b>Hav Yüksekliği:</b> 2 mm  <b>Saçak Boyu:</b>1,4 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> üçgen, dikdörtgen, eşkenar dörtgen, kare, daire, hayat ağacı, çiçek, çiçek tomurcuğu, karanfil, gül, stilize çiçek, doğurganlık</p>		 
<p><b>Örnek No:</b> 12  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Fethiye  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 125 x205 cm  <b>Kalite:</b>28x30  <b>Hav Yüksekliği:</b> 4 mm  <b>Saçak Boyu:</b>3 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> dikdörtgen, kare, üçgen, eşkenar dörtgen, yıldız, zikzak çizgi, yaprak, çiçek, stilize çiçek, madalyon, sandıklı</p>		 

<p><b>Örnek No:</b> 13  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Denizli Yöresi  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 93 x147 cm  <b>Kalite:</b>30x34  <b>Hav Yüksekliği:</b> dökülmüştür.  <b>Saçak Boyu:</b>8 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> çizgi, daire, üçgen, dikdörtgen, zikzak çizgi, yıldız, düz kesikli çizgi, çiçek, hayat ağacı, yaprak, lale, pıtrak, elibelinde, tarak, insan, koçboynuzu, ejder</p>		
<p><b>Örnek No:</b> 14  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Kışehir  <b>Tarihi:</b> 19. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 100 x170 cm  <b>Kalite:</b>28x32  <b>Hav Yüksekliği:</b> dökülmüştür.  <b>Saçak Boyu:</b>6 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> vev çizgi, kare, dikdörtgen, zikzak çizgi, servi ağacı, karanfil, çiçek, çengel, çatıkkaş, bahçe, ev, kuş</p>		
<p><b>Örnek No:</b> 15  <b>Ait Olduğu Yöre:</b> Güneydoğu Anadolu  <b>Tarihi:</b> 20. Yüzyıl  <b>En x Boy:</b> 98 x158 cm  <b>Kalite:</b>28x30  <b>Hav Yüksekliği:</b> dökülmüştür.  <b>Saçak Boyu:</b>2,5 cm  <b>Atkıda-ilmede:</b> yün iplik, <b>Çözüde:</b> pamuk iplik  <b>Motifler:</b> zikzak çizgi, dikdörtgen, kare, hayat ağacı, çınar yaprakları, çiçek, suyolu</p>		

Kastamonu Şeyh Şaban-i Veli Müzesi'ndeki halıların boyutları ile ilgili değerlendirmeler yapıldığında en ölçülerinin 63-155 cm arasında ve aritmetik ortalamasının 107 cm olduğu; boy ölçülerinin 104-320 cm arasında, aritmetik ortalamasının 191 cm olduğu; kalite aritmetik ortalamasının 29x33, hav yüksekliğinin 1-4 mm arası olup, aritmetik ortalamasının 2 olduğu ve saçak boyunun 1-8 cm arasında değişirken aritmetik ortalamasının 2 olduğu belirlenmiştir.

Müzedede incelenen halılarda çözü ipliklerinin pamuk, atkı ve ilme iplerinin yün olduğu tespit edilmiştir.

Müzedede sergilenen halılarda zeminde en fazla kırmızı renginin kullanıldığı ve bunu sırasıyla bordo, eflatun, koyu yeşil olduğu, zemin deseninde en fazla kullanılan rengin beyaz olduğu ve bunu sırasıyla sarı, mavi, kırmızı, bordo renkleri olduğu, bordürde en fazla sarı renginin kullanıldığı ve bunu sırasıyla beyaz, mavi ve kırmızı, mor, krem renklerinin izlediği tespit edilmiştir.

Müzedede sergilenen halılarda kullanılan bezeme özelliklerine bakıldığında ise geometrik bezemelerden en çok dikdörtgen, kare kullanıldığı ve bunu sırasıyla üçgen, zikzak çizginin izlediği; bitkisel bezemelerden en fazla çiçek motifinin olduğu ve bunu sırasıyla hayatağacı, stilize edilmiş çiçek, gül motifinin izlediği; figürlü bezemelerden en fazla koçboynuzu motifi, bunu sırasıyla ejder, insan, kuş, sinek izlediği; sembolik bezemenin en fazla suyolu olduğu ve bunu sırasıyla göz, tarak, gol, ev, elibelinde izlediği; nesneli bezemelerden en çok çengel motifinin olduğu ve bunu sırasıyla sandıklı, basamak motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

## 2. İNCELENEN HALILARIN TEKSTİL TASARIMDA KULLANILMASI

Tasarım bir şeyin zihinde biçimlendirme, kurma; tasarımılanan biçim; tasavvur olarak tanımlanır. Tasarım bir ürün ortaya koymaya yönelik maddi ve düşünsel çalışmalar sürecidir (Alparslan, 2003, s. 20). Tekstil tasarımı ise amaç ve istekler doğrultusunda, tekstil yüzeyine uygulanabilirliği olan yeni şeyler meydana getirmektir. Tasarımcı, tasarımı meydana getirirken tasarım öğelerinden yararlanmaktadır. Çizgi, renk, biçim, doku ve ölçü gibi tasarım öğelerinin değişik materyaller üzerinde bir araya gelip bağlantı kurarak ilkelere dayalı olarak gerçekleştirilmesidir. Bu ilkeler; ritim, uygunluk, zıtlık, denge ve birlik olarak ifade edilir (Ekinci, 2008, s. 12; Güngör, 1983, s. 69).

Şeyh Şaban-ı Veli müzesi'nde incelenen 15 adet halıdan en çok kullanılan motif, renk ve kompozisyon özellikleri doğrultusunda yeni tekstil yüzey tasarımları yapılmıştır.

Tasarımlarda farklı yönlerin yansıması, doğanın canlanması, bereket ve nazardan korunma konuları ele alınmıştır. Halıların motiflerinde bu konular işlenmiştir. Temaların işlendiği bu halılar ise tasarımların esin kaynağı olarak alınmıştır. Esin kaynağındaki renkler kullanılarak tasarımlar renklendirilmiştir.

### 2.1. Tasarım 1: Tema; Farklı Yönlerin Yansıması

Temadan esinlenerek çeşitli boyutlardaki küpler ve küplerin her yönüne farklı dokumaların yansımaları işlenmiştir. Tasarımın uygulanmasında kilim ve halı teknikleri kullanılmıştır. Kilim dokuma üzerinde halı düğümü ile motiflere boyut kazandırılmıştır. 30×30 cm ölçülerinde büyük küpte bordo renk kilim dokuma üzerine, halı düğümü ile uzun ömür sembolü olan servi ağaçları, 16×16 cm ölçülerinde iki küpte insan motifi ve çiçek motifi ve 12×12 cm ölçülerindeki küpte ise, nazardan ve kötülüklerden korunma amaçlı olan muska ve nazarlık motifi dokunmuştur.



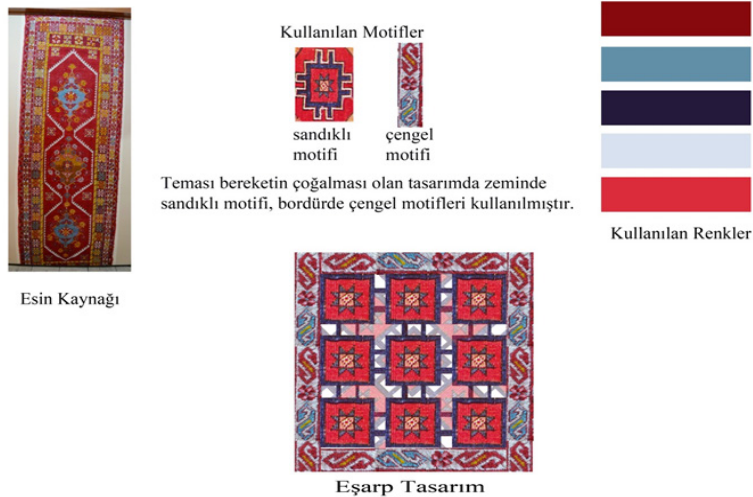
## 2.2. Tasarım 2: Tema; Doğanın Canlanması

Baharın gelişiyle doğanın, çiçeklerin canlanması konusu işlenmiştir. Esin kaynağı olarak alınan halıda lale ve karanfil çiçeği motifleri bulunmaktadır. Tasarımın zeminine lale motifleri, bordüründe ise karanfil motifi yerleştirilmiştir. Lale kelimesinin, eski Türkçe yazıldığında “Allah” kelimesiyle aynı harfleri taşıdığı bilinir. Halı desenlerinde tek olarak ya da karanfil, sümbül, gül gibi diğer çiçeklerle birlikte kullanılmıştır (Gürsu, 1988, s. 164; Akpınarlı ve Balkanal, 2012, s. 191). Osmanlı döneminde laleye olan sonsuz ilgi ve lale motifinin kullanımı günümüze kadar sürdürülmüştür. Tasarımda esin kaynağındaki halılardaki renkler kullanılmıştır. Eşarp olarak çalışılan ürün 50×50 cm boyutundadır.



## 2.3. Tasarım 3: Tema; Bereket

Bereket; evlilik, çiftleşme, üreme gibi anlamlar içermektedir. Bereket sembolünün kullanılmasının amacı mutluluk dileğini ifade etmektir (Erbek, 2002, s. 46; Eldener, 2011, s. 39). Tasarımda kullanılan sandıklı motifi evlilik isteğini ve bebek beklentisini, çengel motifi ise kötü gözün etkisini yok etmek amacıyla kullanılmıştır. Çengel motifi zıtlıkları ifade ederek insanlar arası uyumu ve birlikteliği de anlatmaktadır. Eşarp tasarımı 50×50 cm boyutlarında hazırlanmıştır. Zemindeki sandıklı motifi, bordürde çengel motifi kullanılmıştır.



## 2.4. Tasarım 4: Tema; Nazardan Korunma

Nazar, belli özelliklere sahip kimselerde bulunduğu inanılan; özellikle savunmasız ve göz alıcı insanlara, evcil hayvanlara, eve, mala-mülke hatta cansız nesnelere zarar veren, bakışlardan fırlayan çarpıcı ve öldürücü bir kuvvettir. Nazarlıklar bu kem bakışın etkisini azaltan çeşitli nesnelere (Erbek, 2002, s. 120; Akpınarlı ve Arslan, 2013, s. 58).

Nazarlık, halk inancına göre, onu üzerinde taşıyanı büyüye, hastalıklara ve diğer fenalıklara karşı korumaya veya içinde bulunduğu fenalıklardan kurtarmaya yardımcı olur. Genellikle omuza takılan nazarlıklar mavi boncuk, yedi delikli boncuk, kurt boncuğu, kurt gözü, kartal pençesi vb. (Erbek, 2002, s. 122).

Nazarlık ve Muska motifleri dokumalarda korunma, dilek, istek, arzu ve beklentilerin yerine gelmesi, canı, malı, mülkü koruma, kötü gözü önleme anlamlarında kullanılmaktadır. Muska genelde geometrik form olan eşkenar üçgenle sembolize edilmiştir (Erbek, 2002, s. 124; Alp, 1998, s. 166).

Eşarp tasarımında sembolik bezemelerden yola çıkılarak muska ve nazarlık motifleri kullanılmıştır. Zeminde muska ve nazarlık motifleri, bordüre ise el ve tarak motifinin ard arda eklenmesiyle oluşturulmuştur. 50×50 cm boyutlarında tekstil yüzey tasarımı hazırlanmış ve kumaş yüzeyine uygulanmıştır.



## SONUÇ

Bu çalışma ile Kastamonu Şeyh Şaban-i Veli Müzesi'nde bulunan halılar incelenmiştir. Tarihi halılarımızda kullanılan motiflerden yola çıkılarak yeni tekstil yüzey tasarımları hazırlanmıştır. Böylelikle geçmişteki halılarımızda kullanılan motiflerin yeni tekstil yüzey tasarımlarına uygulanabilirliği sağlanmıştır.

Yörelere göre boyutlarında ve motiflerinde, renklerinde ve anlamlarında farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Geleneksel el dokusu halıların sağlıklı ortamlarda korunması gelecek nesillere yıpranmadan aktarılabilmesi için önemlidir. Halıların korunması ve tanıtılması için halı müzelerinin açılması ve mevcut etnografik müzelerin sayılarının artırılması, Türk kültürü açısından önemlidir.

**KAYNAKLAR**

- Akpınarlı, H. F., Balkanar, Z.(2012). 16. ve 18. Yüzyıllarda İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi. Halkbilimi Dergisi(1) 179.
- Akpınarlı, H. F., Arslan P.(2013). El Örgüsü Çoraplarda Nazar ile İlgili Motifler. 2. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Uluslararası Kültür- Sanat Etkinlikleri, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Alp, Ö. (1998). Ankara ve Yöresinde Kilimler, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aslanapa, O. (2005). Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Alparslan, A. S. (2003). Tasarım Mesleki Resim. Yapa Yayınları.
- Demirci, F. (2011). Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi. Vakıflar Dergisi, 35.
- Deniz, B. (2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ekinci Ö. (2008). Tekstilde Tasarım Üretimi ve Tasarımcı Profili, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Eldener, Karadağ, T. (2011).Yeni Dokunan Dekoratif Kilimler. Eskişehir.
- Erbek, M. (2002). Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri. D umat Ofset, Ankara.
- Güngör, İ. H. (1983). Temel Tasar (ikinci Baskı). İstanbul: Afa Matbaacılık.
- Gürsu, N. (1988). Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler. İstanbul: Redhouse Yayınları.
- İmer, Z. (1997). Dokuma Tekniği 1. Ankara: Cem Web Ofset.
- Karahan, R. (1992). Konya Müzesinde Bulunan Kilimler. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Kırzioğlu Görgünay, N. (1994). Doğu Anadolu Dokumaları ve Giysileri. Ankara: Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- Yazıcıoğlu, Y. (1992). El Dokusu Halıcılık. Ankara: Menekşe Yayıncılık.

# SERASER DOKUMALARDAN ESİNLENEN BİR TEKSTİL KOLEKSİYONU

Semiha KARTAL<sup>1</sup>

Prof. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM<sup>2</sup>

---

1 Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi, semihasmhkr1@gmail.com  
2 Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, banugurcum@gmail.com



## ÖZET

Pek çok tasarımcı için yaratıma başlamanın en somut adımı olan esinlenme, tasarımda bir tutarlılık oluşturmak ve araştırmanın verimliliği için gereklidir. Eşsiz güzellikteki motifleri ve ihtişamıyla tüm dünyanın hayranlığını uyandıran Osmanlı saray kumaşları, tekstil tasarımcılarına sıklıkla esin kaynağı olmaktadır. Dünyaca ünlü tasarımcılar koleksiyonlarında esin kaynağının unsurlarını özgün bakış açılarıyla birleştirerek dikkat çekici tasarımlar oluşturmaktadır. Bu araştırmada tasarımcı, çalışmasının kimliğini oluşturacak olan esin kaynağını keşfetmeye yönelik olarak ayrıntılı araştırmalar yapmış, görseller ile bilgiler toplamıştır. Çalışmanın amacı esin kaynağını Osmanlı seraser dokumalarından alan kültür tabanlı çağdaş tekstil koleksiyonu oluşturmaktır. Seraser dokumaların motif ve renk analizlerine göre eserlerde kullanılan motiflerin genel karakterini bozmadan, uygun motif boyutları ve yerleşim düzeni seçilerek ve uygun renkler kullanılarak 10 adet tasarım yapılmıştır. Koleksiyondaki 2 tasarım dokunmuştur. Dokumalar görünüm özellikleri açısından seraser dokumalara uygun olarak jakarlı dokuma makinesinde üretilmiştir. Kumaşlar işlevsel tekstil ürünü (fon perde) haline getirilerek sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Esinlenme, Tekstil Tasarımı, Seraser, Osmanlı Saray Kumaşları.

## A TEXTILE COLLECTION INSPIRED FROM SERASER WEAVINGS

### ABSTRACT

For many designers, inspiration, which is the most concrete step of starting creation, is necessary to create a consistency in design and efficiency of research. Ottoman palace fabrics, which evoke the admiration of the whole world with their unique beauty motifs and splendor, are often a source of inspiration for textile designers. The world-famous designers are creating remarkable designs by combining the elements of inspiration with original points of view in their collections. In this research, the designer made detailed researches and gathered information with the visuals to explore the inspiration which will constitute the identity of her creative work. The aim of the study is to create a culture based contemporary textile collection that takes inspiration from Ottoman seraser fabrics. According to the motif and color analysis of Seraser fabrics, 10 designs were made by selecting appropriate motif dimensions and layout and using appropriate colors without disturbing the general character of the motifs used in the works. The 2 designs in the collection are woven. Fabrics are produced in jacquard weaving machine according to seraser weaving in terms of appearance properties. The fabrics are presented as functional textile product (fund curtain).

**Keywords:** Inspiration, Textile Design, Seraser, Ottoman Palace Fabrics.

## GİRİŞ

Yaratıcılık olaylara farklı çerçeveden bakabilme, herhangi bir nesneyi diğerlerinden ayıran özelliğini keşfedip farklı bir yorumla karşı tarafa aktarabilme becerisidir (Kocabaş Atılğan, 2014, s. 473). Torrance (1972, s. 5, akt. Çelebi Erol, 2016, s. 1418) yaratıcılığı bir sezgi süreci olarak benimsemiş, “boşlukları, rahatsız edici öğeleri sezip, bunlar hakkında düşünüler geliştirmek ve yeniden sınamak” gibi sözlerle tanımlamıştır. Yaratıcılığın kaynağının esin olduğunu vurgulayan Andreasen (2005, s. 227, akt. Krom ve Turan, 2016, s. 28) ise, esin ortamını hazırlamak ve esin yoluyla gelen fikirleri gerçekleştirmek için bilinçli çaba ile çalışmanın önemini anlatmaktadır. Seivewright (2013, s. 13) tasarımın başlangıç aşamasında araştırmanın, yaratıcılık için esin verdiğini, ufuk açma yollarını gösterdiğini ve yeni yönler bulunmasını sağladığını ifade eder.

Yaratıcılık süreci iki aşamaya ayrılır: Birincisi yaratıcılığın esin ile ilgili olan kısmı; ikincisi ise esini özenle ayrıntılara ayırıp araştırma ve inceleme aşamasıdır (Sungur, 1992, s. 48). Tasarımcı tasarımlarında bir tutarlık oluşturmak ve araştırmasını daha verimli yapabilmek için yönbilgiler doğrultusunda esin kaynağı belirler. Bu esin kaynağı, tasarımları şekillendirecek görseli, duyguyu, dokuyu yani ihtiyaç duyulan yaratıcı fikri elde etmek için kullanılacaktır. Esin ne kadar spesifik olursa, araştırma o denli verimli olacağından, alt başlıklara ayrılıp konu daha da özel bir hale getirilebilmektedir (Kocabaş Atılğan, 2014, s. 473).

Eckert ve Stacey (2000)’e göre tasarımcılar çalışma sürelerinin bir kısmını esinlenecekleri materyalleri tarayarak geçirmelidir. [Bunun için] tasarımcılar fikir arayışlarında “görsel beslenme” olarak adlandırılacak bir tutumla güncel, geleneksel, tarihi ve farklı kültürlerle ait müze, sergi ve ören yerlerini çeşitli dönemsel ve biçimsel, form ve motif örneklerini etüt etmek üzere ziyaret edebilirler. İlgi duyulan alanlarda ve farklı konularda kitaplar ve çeşitli yayınlar okumak, belgesel filmler izlemek entelektüel bilgi birikimini pekiştirirken, kazanılan zengin bilgi ise esinleyicidir (Krom ve Turan, 2016, s. 31).

Esinlenme ya da ilham alma, pek çok tasarımcı için yaratıma başlamanın en somut adımıdır. Sanat, zanaat, mimarlık, tasarım, edebiyat, müzik, bilim ve teknoloji gibi kültür öğeleri evrensel ve yerel ürünleriyle yaratıcı kişiler için ilham vericidir. Bu kişiler, kendi alanındaki önceki örneklerden ya da bir başka alandaki gelişmelerden ilham alarak buluş, yapıt ve tasarımlarını ortaya koyabilirler (Krom ve Turan, 2016, s. 30). Bu çalışmada ilham kaynağı olarak Osmanlı Padişah giysilerinin yapıldığı nadide kumaşlardan birisi olan seraser dokumalar seçilmiştir.

Başlangıçta her türlü iklim koşullarına karşı insanoğlunu koruma amacı taşıyan giysi üretimi, üretici güç olarak insanın becerisinin ve ustalığının ve üretim teknolojisinin gelişmesiyle, bir beğeni ve sanat anlayışına dönüşmüştür (Kuzucu, 2009, s. 1). Toplumları ve bireylerini çeşitli yönleriyle tanımada ele alınması gereken en önemli unsur, sahip oldukları giysi kültürleridir (Erden, 1998, s. 6-10, akt. Akpınarlı ve Başaran, 2018, s. 21). Önder (1995, s. 330, akt. Can ve Özkartal, 2013, s. 122) kumaş dokumacılığının dokunduğu devrin tarihini yansıtan bir değer olduğunu ifade etmiştir. Selçuklu Anadolu’sunda yapılmış bir kemha parçasının ortaya çıkarılması, daha 13. yüzyılın başlarında Türkiye’de gelişmiş bir ipekli sanayiinin bulunduğu konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmamaktadır (İnalçık, 2008, s. 13).

Türk kumaşları gerek dokunuş, gerek malzeme ve gerekse desen zenginliği bakımından dünya kumaşçılığı

içinde çok önemli bir yere sahip olmuş, Türk kültür ve zevkinin bütün inceliklerini yansıtmıştır (Gürsu, 188, s. 17). Sezgin ve Önlü (1994, s. 48) Türk kültür ve zevkinin bütün inceliklerini, özelliklerini ve Doğu kültürünün gizemli havasını yansıtan Türk kumaşlarının, dokuma teknikleri, malzeme, desen zenginliği bakımından dünya kumaş dokumacılığı arasında önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmektedir. Bir gelenek halinde büyük titizlikle boğçalanarak saklanan padişah giysileri, dönemin en önemli belgesel ürünleridir. Bu işle görevli kişilerce bakım ve onarımlarının yapılmasının sağlandığı arşiv kayıtlarında yer almaktadır (Olgunçelik, 1995, s. 22).

Eşsiz güzellikteki motifleri ve ihtişamıyla tüm dünyanın hayranlığını uyandıran Osmanlı kumaşları, tekstil tasarımcılarına sıklıkla esin kaynağı olmaktadır. Dünyaca ünlü tasarımcılar koleksiyonlarında esin kaynağının unsurlarını özgün bakış açılarıyla birleştirerek dikkat çekici tasarımlar oluşturmaktadır. Elie Saab'ın 2012-2013 sonbahar-kış koleksiyonu, Dries Van Noten'ın 2006 sonbahar koleksiyonu, Atıl Kutoğlu'nun 2006-2007 sonbahar-kış koleksiyonu, Dilek Hanif'in 2012 ilkbahar-yaz koleksiyonu ve Rifat Özbek'in yastık tasarımları Osmanlı kumaşlarından ilham alan tasarımlar içermektedir.

Bu çalışmanın amacı Osmanlı saray kumaşlarının arasında görüntüsü, ağırlığı ve pahası ile belirgin olan seraser kumaşlardan dikilmiş Padişahların giysilerinin incelenmesi, kumaşlarının görünüm özelliklerinin (motif çeşidi, motif boyutu, motif yerleşim düzeni ve renk) belirlenmesi ve bu veriler doğrultusunda esin kaynağını seraser dokumalardan alan kültür tabanlı çağdaş bir tekstil koleksiyonu oluşturmaktır. Bu tasarım araştırması Kültür yönelimli tasarım (Culture oriented design) ihtiyacını vurgulamak ve kültürün başlıca kaynak olarak tekstil tasarımında kullanılmasına ve kültürel unsurların tekstil tasarımına aktarılırken tasarım yöntembilimine dayandırılması konularına dikkati çekmeyi hedeflemektedir. Bu amaçla padişah giysileri arasında seraser olduğu Topkapı Müzesi tarafından bildirilen 12 adet seraser dokuma görsel analiz yöntemiyle incelenmiş, elde edilen veri tasarım ölçütleri olarak tekstil ürün tasarım parametrelerine dönüştürülmüştür. Kültürümüzün yansıması olan Osmanlı saray kumaşlarından seraserden ilham alarak ortaya konan tekstil tasarımında izlenen sürecin açıklanması kültür tabanlı diğer araştırmalara ve tasarım faaliyetlerine fikir vermesi yönünden tarafımızca önemli görülmektedir.

## 2. TASARIMDA ESİNLENME

Esinlenmenin kelime itibarıyla kökeni “esin” dir. Esin tanımlaması Türk Dil Kurumu'nca şu şekilde yapılmaktadır; “yaratıcı olmak yönündeki toplumsal ve bireysel özendirmelerin belirlediği ve bireyin tüm tinsel gücünü yaratmakta olduğu şey üzerinde toplamıyla tanınan bir anlık olgusu” (TDK, URL 1). Esinlenmenin eski dilde anlatımı ise “ilham”dır. İlham ise, içe doğan buluş ve yaratış gücü olarak tanımlanabilir. Esinin, yaratım aşamasında neredeyse ilk adım halinde olması, yaratma gücünde esinden ve esinlenmekten vazgeçilemeyeceği olgusunu bizlere hatırlatmaktadır. Neticede yaratım halinde iken karşılaşılan bu duygu durumu, yaratıcı bir eser meydana getiren her kişide bir anlamda ihtiyaç halindedir (Şahin, 2010, s. 3).

Esin kaynağı hakkında derin araştırmalar sonucunda elde edilen veri tasarımcının benliğinde harmanlanarak şekillenir ve özgün bir koleksiyona dönüşür. Bu da esinlenmenin tasarlama sürecinin başlangıç noktası olarak çok önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir (Gürcüm ve Çifçi, 2017, s. 2). Seivewright

(2013, s. 46) esini, bir koleksiyonun özü olarak görür ve koleksiyonu kişisel ve özgün yapacak unsur olarak tanımlar. Mougnot, Bouchard, Aoussat ve Westerman (2008, s. 338)'a göre esinlenmede görsel kaynaklar baskındır. Esin kaynakları beş duyu aracılığıyla tasarımcılara gelir. Bazı duyular diğerleri üzerinde baskındır. Onlara göre, tasarım süreci, metin yönelimli olmaktan ziyade imge odaklıdır ve bu nedenle dergiler, kitaplar ve internet en çok kullanılan kaynaklardır.

Kocabaş Atılğan'a (2014, s. 480) göre tasarımcılar esinlendikleri esin kaynaklarını pek çok farklı şekilde tasarımlarına yansıtabilirler;

... araştırma esinin yorumlanması aşamasında tasarımcının zihninde oluşacak tasarım detaylarını kâğıda ya da kumaş üzerine aktarmasında yardımcı olacaktır. Bu bağlamda tasarım esasları ve prensipleri nihai sonuca varılması için yol gösterici bir kavramlar bütünlüğü olarak görülür. Tasarım esasları silüet, çizgi, ışık, doku, desen ve renk gibi giysi üzerindeki tasarımsal öğelerin şekillendirilmesi aracılığıyla oluşturulan etkilerdir. Tasarım prensipleri denildiğinde ise tasarım esaslarına uygulanabilecek tekrar, paralellik, düzen, derecelendirme, yayılma, ritim, zıtlık, vurgu, oran, denge ve uyum gibi etkenlerin yarattığı tasarımsal farklılıklar anlaşılır. Prensipler esine yönelik bir araştırmanın sonucu olarak tasarım esaslarında hayat bulur ve uygun bir kullanımla bir tasarımı güçlendirebilir (Kocabaş Atılğan, 2014, s. 480).

Eckert ve Stacey (2000, s. 2)'e göre, hemen hemen tüm tasarımlar önceki tasarımların unsurlarını, nesnelerin, imgelerin ve fenomenlerin unsurları ve yönlerini dönüştürerek, birleştirerek ve uyarlayarak ilerler. Malik ve Azhar (2015, s. 6) esin kaynaklarının tekstil tasarımlarının geliştirilmesinde çok yararlı olduğunu ifade etmektedir. Onlara göre, esin kaynağının farklı unsurlarının bir araya getirilmesi ve yeni motiflerin eklenmesiyle yaratılan desenlerin daha yaratıcı ve yenilikçi tasarımları oluşturduğu görülmüştür.

Desen, pek çok tasarımcının esinlenme kaynağını yansıtmak için başvurduğu yöntemlerin başında gelmektedir. Motifler, çizgisel formlar, soyut ve somut yüzey düzenlemeleri şeklinde de olabilmektedir. Baskı, nakış, aplike gibi yöntemler kullanılarak da oluşturulabilmektedir. Desenin etkileyciliği, kullanılan motif ve renklerin arasındaki ilişkisiyle doğrudan ilişkilidir. Deseni oluşturan motiflerin büyüklük-küçüklük oranları, birbirinden uzaklıkları, renk bütünlüğü de desenin karakterini oluşturan önemli faktörler arasındadır (Kocabaş Atılğan, 2014, s. 472).

### 3. OSMANLI SARAY KUMAŞLARI

Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. yüzyıldan itibaren kurduğu sağlam, güçlü merkezi idare sistemi içinde saray sanatının bütün kolları çok iyi örgütlenmişlerdir (Gürsu, 1988, s. 17). Osmanlı saray sanatının, padişah ve çevresinin himayesindeki sanatçıların çalışmalarıyla biçimlendiği bilinen bir gerçektir. Sanata ve sanatçıya son derece önem veren Osmanlı padişahları, her türlü bezeme sanatı ile uğraşan sanatçı ve zanaatçıyı da saraya bağlı ve aylıklı olarak çalıştırmışlardır. Osmanlı bezeme sanatının motif dağarcığı ve üslupları saray sanatının en önemli meslek grubunu oluşturan nakkaşların çalışmaları ile ortaya çıkarılmıştır. Özellikle Baba Nakkaş, Şah Kulu ve Kara Memi çalışmaları ve yarattıkları üsluplarla Osmanlı sanatına yön veren en önemli nakkaşlardır (Öğsüz, 2013, s. 1).

Çeşitli sanat kollarında tipik Osmanlı stilinin kaynağı Osmanlı saray atölyeleridir. 16. yüzyıl başlarında sarayda yüksek kültür öğelerini üreten atölyelerde “ehl-i hiref” (sanatkârlar) sultanın hizmetinde kalabalık maaşlı gruplar olarak örgütlenmişlerdir (İnalçık, 2008, s. 255). Saray sanat teşkilatı Ehl ve Hiref kelimelerinden oluşmakta olup Arapça kökenli kelimelerdir (Yaman, 1996, s. 273). Usta, muktedir ve becerikli ya da sahip, malik anlamıyla ehil (URL 2), Saray’da ikamet eden ustaları ifade etmektedir. Hiref, hırfet kelimesinin çoğulu olup, “sanatlar, meslekler” anlamına gelir. Sanat erbabının toplu olarak isimlerinden ve ücretlerinden bahseden kayıtlarda rastlanan ehl-i hiref deyişini de sanat ehli, sanatkâr anlamındadır (URL 3). Erbab-ı hırfet; sanatkârân esnaf, yani sanat erbabı demektir. Ehl-i Hiref ise yine bu kabilden sanat erbabını ifade etmek için kullanılmaktadır (URL 4). Osmanlı kurumları içinde en önemli teşkilatlardan biri olan bu teşkilatın örgütlenmesinin tamamlanması II. Bayezid dönemine denk gelmektedir. Osmanlı devrinin en güzel sanat eserleri bu grubun elinden çıkmıştır. Bursa ve Edirne saraylarında da sanatkârlar olduğu gibi, bu cemaatin Sanatkârlar genellikle padişahın ve Enderun ağaları gibi saray halkının verdiği tamir işleri ve siparişler doğrultusunda eserler vermişlerdir. Siparişler verilirken, desen, renk gibi ayrıntılar verilir, sanatkârlar ona göre eser çıkartırlardı (URL 4).

Ehl-i Hiref Teşkilâtı, usta ve çıraklardan oluşan bir cemaatler bütünüdür. Her sanat grubunun ser bölüğü (bölükbaşı), ser odası (odabaşı), kethüdâsı ve çırak grubu bulunmaktadır... Ancak bu cemaatler kendi hallerinde olmayıp, faaliyetlerini belli bir usule göre yaptıkları muhakkaktır. Bazı ustaların saray dışında Edirne Sarayı’na ya da başka sancaklara da giderek faaliyette buldukları da bilinmektedir. Ehl-i Hiref Teşkilâtı’ndan Serhâzin-i Enderun bir diğer adıyla hazinedârbaşı ve yardımcısı, hazine kethüdâsı sorumlu idi. Genellikle Has Odalılardan seçilen hazinedârbaşı; içerisinde çok değerli mücevher, kumaş, altın gibi değerli eşyaların bulunduğu Enderun Hazinesi nin de başında bulunuyordu. Hazinedârbaşı, sanatkârların maaşlarını verdiği gibi, padişahın özel isteklerini ustalara iletir ve malzemelerini de karşılardı. Yapılan işleri takip etmek ve cemaatlerde görevlendirilecek kişileri seçmek de hazinedârbaşının görevleri arasındaydı. Yeteneklerine göre başka cemaate geçecekler, teşkilâta yeni alınacaklar ve yapılan tüm terfiler onun arzı ile gerçekleşmekteydi. Saray hazinesinin en yetkili kişisi olarak seferlere padişah ile birlikte iştirak eder, padişahın namaz kılacağı camilere önceden giderek, hazırlık yapardı. Başka bir göreve atandığında veya görev süresi dolduğunda, hazineyi tüm ayrıntıları ile sayarak teslim etmek zorunda idi (URL 4).

Saray, bütün sanatlara yön vermiş ve bunu belli bir merkezde yöneterek kontrol altında tutmuştur. 1502 tarihli Bursa, Edirne, İstanbul ihtisap kanunnameleriyle her türlü esnaf grubunun uyması gereken kurallar belirlenmiştir. Bu kanunlarda en geniş yer dokumacılara verilmiştir. Özellikle ipekli dokumalarda ipeğin hammaddesinin elde edilmişinden bükülüp boyanışına kadar neler yapılması gerektiği konusunda standartlar belirtilmiştir (Olgunçelik, 1995, s. 27).

Türk kumaşlarının desenleri, diğer sanat kollarıyla üslup birliği içindedir. Çünkü diğer sanat kollarında olduğu gibi saray nakkaşhanesinde çizilen desenler ehil dokuma ustaları tarafından dokunarak nefis kumaşlar meydana getirilir (Gürsu, 1988, s. 17). Türk kumaşlarının en önemli özelliği az renk ve aynı şema içinde yaratılan süsleme çeşitleridir. Bu özellik Osmanlı Saray kumaşları için de geçerlidir. Az renk kullanılmasından dolayı bu devirde boya alanında uzmanlaşmış kişiler sadece tek renk üzerine çalışmışlardır. Hatta al

boyacılar, yeşil boyacılar diye adlandırılan çarşılar vardı (Sezgin ve Önlü, 1994, s. 50).

Dalsar (1960, s. 28) Osmanlı'da ilk zamanlardan itibaren kumaşların düz ve sade olmadıklarını, nakışlı ve altın telli kumaşların dokunduğunu ifade etmiştir. Kumaşların ipek, altın ve gümüş teller gibi değerli malzemelerle dokunmuş olması, bunlara ayrıca maddi bir değer katmıştır. Gürsu (1988, s. 24) ipekli kumaşlarda altın ve gümüş metallerin dokumada üç şekilde kullanıldığını ifade etmektedir. Bunlar:

**Klaptan:** Gümüş ve altın veya altın alaşımli gümüş tel ekseri çift iplik etrafına gevşekçe sarılır. Türk dokumalarında hakiki gümüş tel kullanılmıştır. Gümüş tel beyaz ipek iplik etrafına sarılınca gümüş etkisi yapar ve gümüş veya beyaz klaptan adı verilir. Sarı iplik etrafına sarılınca altın görünüşü verir, buna da altın veya sarı klaptan adı verilir. Bazen, özellikle seraserlerde altın alaşımli tel, hatta hakiki altın tel kullanılmıştır.

**Tel:** Bazen dokumada ipekle beraber doğrudan doğruya altın ve gümüş teller kullanılmıştır. Buna en değerli kumaş olan seraserde rastlanır.

**Sim:** Metal iplik çekirdek pamuk iplik etrafına, ipliği kapatacak şekilde sarılmıştır. Klaptanın aksine iplik hiç görülmez, sadece metal tel görülür. Tabii burada kıymetli metal klaptandan daha fazla kullanılmış olur (Gürsu, 1988, s. 24).

Osmanlı Saray kültüründe, değerli kumaşlardan yapılmış giysilerin hediye edilmesini çevreleyen ayrıntılı protokol sistemi içinde belki de en simgesel rol, incelikle dokunmuş ipeklere düşerdi. Bu, Avrupalı hükümdarların madalya vermelerine denk düşebilecek memnuniyet ifade yöntemi, Osmanlılardan önceki İslam devletlerinde de vardı (Atasoy, Denny, Mackie ve Tezcan 2001, s. 31). Ziyaret eden büyükelçilere padişahın huzuruna kabul edilmeden önce birer hil'ât verilirdi ve bu hil'âtların yüksek kaliteli olması Sultan huzuruna iyi niyetle kabulün göstergesi iken, beklenenden daha düşük kalitedeki giysi herkes açısından memnuniyetsizliğin ifadesi anlamında idi (Atasoy vd., 2001, s. 32-33).

Kaftan, göstergesi olduğu itibarı, dokumasında kullanılan değerli malzemelerin yanı sıra, uzman kişilerce hazırlanmış, özellikle padişah giysileri için dokunmuş, ideolojik ilkeler doğrultusunda tasarlanmış desenleri ile sağlamıştır (Başaran ve Gürbüz, 2018, s. 352). Altın, gümüş ve ipekle dokunmuş olan, içine kürk kaplanan, maddi değeri yüksek olan, görüntüsü altını ve gümüşü andıran kumaşlar olduğu gibi, desenleri ile sembolizm yaratan örnekler de vardır. Bunlardan en belirgin olan motifler, güneş ve ay, pars beneği, leopar çizgisi, lale motifidir. Güneş ve ay motifi, peygamberi ve onun temsilcisi padişahı, veya tanrıyı ve halife olan temsilcisi padişahı simgelerken, lale motifi, Arap harfleriyle yazılışında kullanılan harflerin yer değiştirmesi ile 'Allah' kelimesine dönüşebilmektedir. Pars beneği ve leopar çizgisi motifleri tahtlarda kullanıldığı gibi padişahların kaftanlarında da kullanılmış ve güç simgesi olarak görülmüştür (Görünür ve Ögel, 2011, s. 65).

İpekli kumaşların kullanım yerleri hayli geniştir: hilat, kaftan, seccâde, mobilya örtüsü, perde, yastık yüzü, kilise âyin giysisi, peştemal, kefen örtüsü, at örtüsü ve eyer. Bugün Dünya müzelerinde Osmanlı ipeklilerinden çeşitli örnekler bulunmaktadır. 1500 öncesinden 1700 tarihine kadar mevcut Osmanlı Türk ipeklileri örnekleri tespit ve analiz edilmiştir. Osmanlı kumaşlarının hemen hemen hepsi dokuma tekniğine göre üç tipe ayrılır: altın ve gümüş sırmalı kumaş (seraser), kadife (çatma) ve kemhâ (İnalçık, 2008, s. 246). Bunlar dışında canfes, gezi, hatayi, kutnu, atlas gibi kumaş türleri de vardır (Tekin, 2012, s. 173).

**Seraser:** Sezgin ve Önlü (1994, s. 49) en kıymetli saray kumaşlarından olan seraserin tanımını şu şekilde yapmıştır:

Seraser, atkı yüzü ipekli bir dokumadır. Her tarafı altın ve gümüş tellerle işlenmektedir. Desen, çözümlü tellerine alttan düz olarak bağlı takviye atkılarıyla oluşur. Desen oluşumu sırasında altın alaşım tel fildişi renk ipeğe sarılarak dokunur. Bu değerli iplikler sadece, metal israfını önlemek için dönüşümlü olarak desen kısmında kullanılır. Çok pahalı bir kumaş olan seraserin kemhadan farkı klaptan yerine altın ya da gümüş telle dokunması ve desenlerin çok farklı olmasıdır (Sezgin ve Önlü, 1994, s. 49).



**Resim 1.** Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan seraser kaftan (URL 5)



**Resim 2.** Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan seraser şalvar (URL 6)



**Resim 3.** Metropolitan Müzesi'nden seraser yastık kılıfı, 17. yüzyılın ikinci yarısı ile 18 yüzyıl (URL 7)



**Resim 4.** Metropolitan Müzesi'nden seraser kaftan arka kısmı, 16. yüzyılın ortaları (URL 8)

Seraser, tüm yüzeyinde altın ve gümüş metal ipliklerin kullanıldığı genellikle desenlerde renkli ipek ipliklerle kontur yapıldığı dokumadır. Saf altın iplik olarak kullanılmak için aslında çok yumuşaktı, bu yüzden gümüş ile alaşımlanırdı. Alternatif olarak, gümüş iplik sarı ipek etrafına sarılır, gerçek altın görünümüne yakın bir etki sağlanırdı. Sonuçta ortaya çıkan kumaşlar gösterişli, ağır ve son derece pahalı olduğundan, öncelikle Sultanlar veya büyük sadrazamlar için, sarayın denetiminde İstanbul'da üretim yapılırdı (Tezcan ve Delibaş, 1980, s. 15).



Seraserin en iyi cinsinin İstanbul'da Saraya bağlı tezgâhlarda Serasercibaşı'nın nezaretinde dokunduğu ve adına da 'İstanbul Seraseri' denildiği bilinmektedir (Öz, 1946. s. 44). Yardımcı (2016, s. 235) Osmanlı'da en değer verilen kumaşlardan olan seraseri, padişah ve şehzadelerin atlı veya yaya olarak geçecekleri yola sermenin saygı ve bağlılığı ifade etmenin etkili bir yolu olduğunu ifade etmiştir.

Saray denetiminde belirli standartlara göre dokunan seraserler, dokuma tekniği, iplik özellikleri, renk, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından eşsizdir. Atasoy vd. (2001, s. 192) seraser dokumalarda tamamen gizlenen iç çözümlerin daha düşük kaliteli katlanmış ipek iplikler olduğunu, bağlantı çözümlerinin daha ince, gevşek bükümlü ya da katlanmış olduğunu, desen atkılarının bükümsüz, birbirine yakın en az üç adet ince ya da en fazla beş adet kalın iplikten oluştuğunu belirtmiştir.

Atasoy vd. (2001, s. 217), seraser dokumaların en eski bileşik dokuma yapılarından biri olan "taqueté" adı verilen yapıda dokunduğunu ifade eder. Bu dokumada, iki takım çözümlünün yanı sıra, kumaşın yüzünü tamamen kaplayan ikincil atkılar da kullanılırdı. Bu dokumaya sıkça, iç çözümleri olan, ikincil atkı yüzü düz dokuma da denir (Atasoy vd., 2001, s. 217).

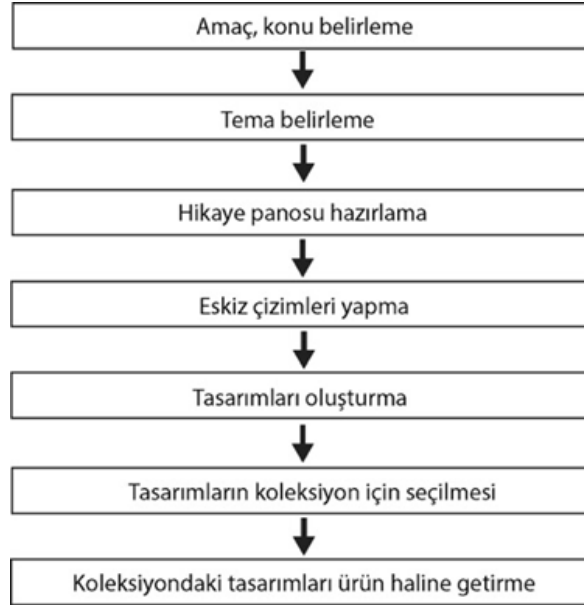
Dalsar (1960, s. 31-34) dokumalarda kullanılan çözümlü tel sayısına göre ipekli kumaş çeşitlerini sıralarken, seraser dokumaların 6800 çözümlü teline sahip olması gerektiğini belirtmiştir. Seraser dokumaların renk, motif ve kullanılan değerli metallerin miktarına göre çeşitlendirildiği ve pazar fiyatlarının belirlendiği kaynaklarda yer almaktadır.

#### 4. YÖNTEM

Tasarım sürecinin başlangıç aşamasında esin kaynağı olarak seçilen seraser dokumalar hakkında ayrıntılı araştırmalar yapılması planlanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan seraser dokumalardan resmi yazışmalar sonucunda incelememize sunulan 12 adet seraser dokuma (TSM 13/9, TSM 13/131, TSM 13/195, TSM 13/265, TSM 13/514, TSM 13/532, TSM 13/559, TSM 13/631, TSM 13/804, TSM 13/965, TSM 13/1315, TSM 13/1829)<sup>1</sup>, malzeme, teknik, renk, motif ve kompozisyon gibi özellikler bakımından nitel araştırma yöntemi ile incelenmiştir. Seraser dokumaların fotoğraflarına erişimimiz olduğundan görsel analiz yapılarak elde edilen bulgular bilgi formları haline getirilmiştir. Bilgi formlarında eserlerin envanter numarasına, tarih bilgisine, kime ait olduğuna, türüne, iplik özelliklerine, kumaş türüne, renk bilgisine, desen özelliklerine ve görünüm ve süsleme özelliklerine yer verilmiştir. Bilgi formlarında desen özellikleri detaylı olarak verilmiş, eserlerin desenleri araştırmacı tarafından bilgisayar destekli vektörel programda çizilmiştir. Motif analizinde kumaşların üzerindeki motifler incelenmiş, bu motiflerin anlamları, renk, biçim ve yerleşim düzenleri tespit edilmiştir.

Tasarımda sürecinde Şekil 1' de yer alan adımlar uygulanmıştır.

<sup>1</sup> Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü tarafından bir başka yayında kullanılamayacağı bildirilmiş olduğundan bu çalışmada seraser eserlerin görsellerine yer verilmemiştir. Ancak Semih Kartal tarafından hazırlanan Yüksek Lisans tezinin yayımlanmasından sonra o kaynaktan bulunabilir.



**Şekil 1.** Tasarım süreç şeması

**Amaç, konu belirleme:** Çalışmanın amacı yaratıcılık ve esinlenme ekseninde bir tekstil koleksiyonu oluşturmaktır. Bu amaca ulaşmak için esin kaynağı seraser dokumalar hakkında araştırmalar yapılmış, hangi yolla amaca ulaşılabileceği planlanmış ve tasarım süreci bu plana göre oluşturulmuştur. Seraser dokumalarda kullanılan değerli metallerin ve ipek ipliklerin temin edilmesi oldukça maliyetli olduğundan, tasarımların sadece görünüm bakımından seraser dokumalara benzer özellikte olması planlanmıştır.

Esin kaynağı seraser dokumaların tespit edilen özelliklerine bakıldığında, seraser dokumaların motiflerinin çoğunluğunun büyük boyutta olduğu, çiçek, hilal, lale, yaprak, rozet, gül, hançer yaprağı, hatayi, kozalak, palmet, pelenk ve taç motiflerinin kullanıldığı, yerleşim düzenlerinde üstüste sıralı düzenin ve şaşırtmalı düzenin tercih edildiği görülmüştür. Kullanılan renklere bakıldığında zeminde gümüşü ve altın sarısının hâkim olduğu görülmektedir. Motifte ise gümüşü ve altın sarısına ek olarak fıstıki yeşil, turuncu ve kırmızı (güvez) renklerin özellikle desen kontürlerinde kullanıldığı saptanmıştır.

Seraser dokumaların motif ve renk analizlerine göre eserlerde kullanılan motiflerin genel karakterini bozmadan, uygun motif boyutları ve yerleşim düzeni seçilerek ve uygun renkler kullanılarak tasarım yapılmıştır.

**Tema Belirleme:** Seraser kumaşların görsel analizlerinde çoğunlukla çiçek, hilal, lale, yaprak, rozet, gül, hançer yaprağı, hatayi, kozalak, palmet, pelenk ve taç motiflerinin kullanıldığı görülmüştür. Öğsüz (2013, s. 5) Kanuni Sultan Süleyman döneminin ekolü olan ünlü nakkaş Kara Memi'nin Hasbahçe çiçeklerini Osmanlı'ya özgü bir naturalizm anlayışıyla bezeme sanatına aktardığını ifade etmiştir. Kara Memi'nin naturalizm anlayışında, çiçekler kimliklerinin kesin olarak tanınmasını sağlayacak şekilde stilize edilmiştir (Öğsüz, 2013, s. 5). Müslümanlıkta gül, Hz. Muhammed'in sembolü olarak kabul edilir. Osmanlı dönemi Divan Edebiyatı'nda da gülün yeri ve önemi büyüktür (Akkaya, 2007, s. 55). Gürsu (1988, s. 161) Rumi motifinin Selçuklu döneminden 20.yy.'a kadar Türk sanatında sürekli kullanılan bezeme motifi olduğunu belirtmiştir. Motifin kuş kanatlarında zamanla değişiklikler geçirerek bu şekli aldığı fikrinin yanında, bitkisel

kaynaklı olduğu iddiası da yer almaktadır (Gürsu, 1988, s. 161). Kozalak motifi çam ağacı ile bağlantılı olarak erkeklik organını ve gücünü temsil etmektedir (Ersoy, 2000, s. 380, akt. Akkaya, 2007, s. 66). Nilüfer, şakayık ve çiçek tomurcukları ve meyvalarının üsluplaştırılmış şekilleri, genellikle hatayi terimi ile belirtilir. Hançer yaprakları ile beraber bu biçimlere yer veren süslemelere eskiden beri 'hatayi üslubu' denilmektedir (Gürsu, 1988, s. 162). Gürsu (1988, s. 165) taç motifli desenlerin saray içinde asalet ve ünvanı simgelediğini ifade etmektedir.

Seraser analizlerinde hilal ve lale motiflerinin birbirleriyle kullanımının yaygın olduğu görülmüştür. Hilal ve lale motiflerinin sembolik olarak aynı anlamı vermesinden dolayı bu kullanımın yaygın olduğu düşünülmektedir. Öztürk ve Yazar (2017, s. 163) "LALE" kelimesinin Arap harfleriyle yazıldığında "ALLAH" kelimesindeki bütün harfleri kapsadığını ve "LALE" kelimesinin Arap harfleriyle yazılır ve tersinden okunursa "HİLAL" olduğunu belirtmiştir. Hilal Osmanlı İmparatorluğu'nun amblemidir (Öztürk ve Yazar, 2017, s. 163). Hilal motifi Türk Sanatında 14.yy.dan itibaren sancak, bayrak ve cami alemlerinde kullanılmaya başlamıştır. Sonraları Türklerle ilgili bir sembol haline gelmiştir (Gürsu, 1988, s. 95, akt. Akkaya, 2007, s. 85).

Seraser dokümanlarda kullanılan motiflerin Osmanlı kültüründeki anlamlarına bakıldığında, inanç değerlerinin ön planda tutulduğu, Cennet bahçelerini andıran Osmanlı Hasbahçe çiçeklerinin kimliklerinin kesin olarak tanınmasını sağlayacak şekilde stilize edilerek kullanıldığı, asalet ve güç anlamlarının vurgulandığı görülmüştür. Kumaşlarda kullanılan motiflerin yansıttığı bu anlamlar ışığında koleksiyonun teması "HASBAHÇE" olarak belirlenmiştir.

**Hikâye Panosu Hazırlama:** Tasarım sürecinde Resim 3'de yer alan hikâye panosu hazırlanmıştır.

Hans Dernshwarm, 1553-1555 yılları arasında yaptığı Osmanlı ziyareti sonrasında Türklerin biraz para bulduğunda bunu giysiye harcadığını nakletmektedir (Karababa, 2006, s. 83, akt. Tekin, 2012, s.173). Bilgen (1999, s. 24, akt. Özcan, 2009, s. 5) Osmanlı giyiminde statüyü belli eden unsurun kumaşlar olduğunu belirtmiştir. Osmanlı sultanları giyim kuşama çok önem verir, lüks kumaşlardan dikilmiş kaftanlar giyerlerdi (Gönül 1965, s. 3674, akt. Özcan 2009, s. 33). Hil'atlar Osmanlı saray hayatının vazgeçilmez parçasıydı. Bir şehzadenin ya da elçinin ziyareti, bir askeri seferin başlangıcı veya saltanat ailesindeki bir kutlama, dini bayramların bir parçası olarak sunulurlardı. Genel memnuniyeti göstermek, bir hizmeti ödüllendirmek, yeni atamayı bildirmek ve yıllık maaşın bir bölümü olabilirlerdi (Atasoy, vd., 2001, s. 31). Dalsar (1960, s. 28) Osmanlı'da daha ilk zamanlardan itibaren nakışlı ve altın telli kumaşların dokunduğunu ifade etmektedir. Kızkapan (2014, s. 24) Osmanlı kumaşlarında kendi başına bir değer olan ipeğin, gümüş ve altın tellerle veya simlerle dokunarak daha da değerli kılındığını ifade etmektedir. Gürsu (1988, s. 17) Osmanlı'da kumaşların sadece ihtiyaç için değil, manevi bakımdan da önem taşıdığını, İmparatorluğun kuvvet ve görkemini yansıtan bir simge haline geldiğini ifade etmektedir.

Osmanlı'da kumaşlara verilen büyük önem doğrultusunda, kumaşların İmparatorluğu'nun kuvvet ve görkemini yansıtan bir simge haline gelmesi bu koleksiyona hikâye unsuru olmuştur. Kuvvet ve görkemi yansıtmak için motiflerin taşıdıkları manevi anlamlardan ve ipek, altın ve gümüş ipliklerin görsel özelliklerini taşıyan renk (altın sarısı parlak ve gümüşü parlak) seçimlerinden yararlanılmıştır.



Resim 5. Hikâye Panosu

**Eskiz Çizimleri Yapma:** Tasarım sürecinde birçok eskiz çalışması yapılarak nihayi tasarımlara karar verilmiştir. Yapılan eskiz çalışmalarının bir kısmına Resim 6'te yer verilmiştir.



Resim 6. Eskiz Çalışmaları

**Tasarımları Oluşturma:** Eskiz çalışmalarından sonra, araştırma kapsamında elde edilen analiz sonuçlarına göre birçok tasarım yapılmıştır. Tasarımlar motiflerin taşıdıkları anlamlardan sapmadan, geleneksel motiflerin karakterini bozmadan oluşturulmuştur. Hasbahçe temasına uygun toplam 60 adet tasarım Adobe Illustrator programı kullanılarak çizilmiştir. Ancak araştırmada sadece koleksiyon için seçilen tasarımların görsellerine yer verilmiştir.

**Tasarımların Koleksiyon İçin Seçilmesi:** “HASBAHÇE” temasını en etkili şekilde yansıtan ve tasarım öğelerinin ilkelere uygun şekilde kullanıldığı 10 adet tasarım koleksiyon için seçilmiştir. Tasarımların görselleri, kullanılan motifler, motif yerleşim düzeni ve renk bilgisi ile birlikte Çizelge 1’de sunulmuştur.

**Çizelge 1.** Koleksiyon İçin Seçilen Tasarımların Sunumu

 <p><b>TASARIM NO:1</b></p>	<p>Hilal ve lale motifli, şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş tasarımdır. Hilal ve lale motifleri birbirleriyle en uyumlu motifler olarak görülmektedir. Sembolik olarak yorumlandığında aslında hilal ve lale motifleri aynı anlamı vermektedir. Seraser dokumaların renk özelliklerine uygun olarak renklendirilen tasarımda, zeminde altın sarısı, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu renk kullanılmıştır.</p>
 <p><b>TASARIM NO:2</b></p>	<p>Hançer yaprağı, sümbül ve stilize çiçek motifli, şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş tasarımdır. Tasarımda çiçekler kimliklerinin kesin olarak tanınmasını sağlayacak şekilde kullanılmıştır. İçerisinde kıvrımlı sap üzerinde sümbül çiçekleri yer alan kıvrık hançer yapraklarının simetrik olarak birleştirilmesiyle madalyon görünümü verilmek istenmiş, merkezde ise karanfil motifi kullanılarak natüralist üslupta düzenleme yapılmıştır. Tasarımda zeminde altın sarısı, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu ve yeşil renkler kullanılmıştır.</p>
 <p><b>TASARIM NO:3</b></p>	<p>Hilal, bitkisel rozet ve rumi motifli, üstüste sıralı düzende yerleştirilmiş tasarımdır. İslamın ve Osmanlı İmparatorluğu'nun simgesi olduğu bilinen hilal motifinin iç yüzeyinde rumi motiflerle düzenleme yer almaktadır. Madalyon görüntüsü verilmek istenen hilal motifinin içinde bitkisel rozet kullanılmıştır. Tasarımda zeminde gümüşü, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu, yeşil ve altın sarısı renkler kullanılmıştır. Motiflerin içinin zemin rengiyle bütünleşmesi, desenin kontürler aracılığıyla ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.</p>

**TASARIM NO:4**

Hatayi ve gül motifli, üstüste sıralı düzende yerleştirilmiş tasarımıdır. İçerisinde gül motifi bulunan dikey şeritler ve üstüste sıralı düzende yerleştirilen hatayilerin oluşturduğu dikey şeritler tasarım kompozisyonunu oluşturmaktadır. Gül motifi İslam'da Hz. Muhammed'in sembolü olarak bilinmektedir. Bu manadan yola çıkılarak kullanılan gül motifine uygun olarak, stilize bitkisel motiflerden hatayi kompozisyonu tamamlayıcı motif olarak seçilmiştir. Renklendirilen tasarımda, zeminde gümüşü, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu, yeşil ve altın sarısı renkler kullanılmıştır. Hatayi motifinin belli kısımları zeminden farklı olarak altın sarısı renginde seçilerek ön plana çıkarılmıştır.

**TASARIM NO:5**

Lale motifli, üstüste sıralı düzende yerleştirilmiş tasarımıdır. Lale motifinin Osmanlı'da en belirgin sembolik motiflerden biri olduğu bilinmektedir. Bu tasarımda koleksiyonda yer alan hançer yapraklarından oluşan 2. tasarıma paralel olarak keskin hatlarda stilize lale motifi tercih edilmiştir. Simetrik olarak yerleştirilmiş büyük boyutta iki adet lale motifi birleştirilmiş tek başına motif olarak üstüste sıralı düzende kullanılmıştır. Renklendirilen tasarımda, zeminde altın sarısı, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu ve yeşil renkler kullanılmıştır.

**TASARIM NO:6**

Kozalak, saz yaprak ve taç motifli, şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş tasarımıdır. İçinde stilize çiçek motifleri kullanılan iri kozalak motifinin alt kısmında taç motifi ve iki adet saz yaprak motifleri yer almaktadır. Kozalak motifinin gücü temsil etmesi sebebiyle taç motifiyle uyumlu olacağı düşünülmüştür. Renklendirilen tasarımda, zeminde altın sarısı, motifde gümüşü ve desen kontürlerinde ise turuncu ve yeşil renkler kullanılmıştır.

**TASARIM NO:7**

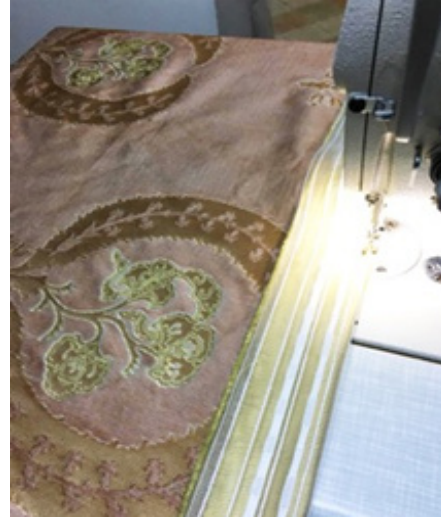
Hilal ve lale motifli, şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş tasarımıdır. İçine geçmiş hilal motiflerinin sağında ve solunda simetrik laleler kullanılmıştır. Yerleşim düzeni olarak şaşırtmalı düzen kullanılmıştır. Bu yerleşim düzeninin seçilmesinin nedeni, kompozisyonda lalelerin dolaşmalı düzendeğine benzer görünüm özelliği kazanmasını sağlamaktır. Zeminde gümüşü, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu renk kullanılmıştır.

 <p><b>TASARIM NO:8</b></p>	<p>Hilal ve bitkisel motiflerin üstüste sıralı düzende yerleştirildiği tasarımdır. İççe geçmiş iki hilal motifi ve en içte çiçekli dalların simetrik yerleştirilmesiyle yine hilal şeklinde motif oluşturulmuş, en dıştaki hilal motifinin içinden çıkan dal ve bitkisel motifler temel motifi oluşturmaktadır. Yatay şerit halinde çintemani deseninin pelenk çizgileri kullanılmıştır. Zeminde gümüşü, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu, kırmızı, yeşil ve altın sarısı renkler kullanılmıştır. Desenin kontürler aracılığıyla ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.</p>
 <p><b>TASARIM NO:9</b></p>	<p>Lale ve hilal motifli, üstüste sıralı düzende yerleştirilmiş tasarımdır. Lale motifi, 2. tasarımdaki hançer yaprağı ve 5. tasarımdaki lale motifinde olduğu gibi daha keskin hatlarda stilize edilmiştir. Zeminde gümüşü, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu ve yeşil renkler kullanılmıştır. Hilal motifinin içi ve lale motifin iç yaprakları zemin renginden farklı olarak altın sarısı seçilmiş böylelikle bu motifler ön plana çıkarılmıştır.</p>
 <p><b>TASARIM NO:10</b></p>	<p>Kozalak, çiçek, bitkisel rozet ve sümbül motiflerinin üstüste sıralı düzende yerleştirildiği tasarımdır. Gücü temsil eden kozalak motifinin sağında ve solunda simetrik sümbül motifleri yer almaktadır. Bu motif bütünlüğü üstüste sıralı düzende yerleştirilmiş, sümbüllerin oluşturduğu dikey düzenin aralarına bitkisel rozet motifi konulmuştur. Zeminde gümüşü, motifde gümüşü ve altın sarısı, desen kontürlerinde ise turuncu, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Sümbül motifleri ön plana çıkarılmak istendiği için, motifin iç kısmında zemin renginden farklı olarak altın sarısı renk tercih edilmiştir.</p>

**Koleksiyondaki Tasarımları Ürün Haline Getirme:** Ekonomiklik kriteri uyarınca Hasbahçe Koleksiyonunda bulunan on adet tasarımdan Tasarım 1 ve Tasarım 2'nin dokuma tekniğiyle perde olarak üretilmesine karar verilmiştir. Tasarımların ikisinin dokunmasına Zorluteks Tekstil Ticaret ve Sanayi A.Ş. (Bursa) imkân sağlamıştır. Dokumalar görünüm özellikleri açısından seraser kumaşlara uygun iplik çeşidi, desen raportu ve sıklık seçimleri yapılarak, fon perde haline getirilmek üzere jakarlı dokuma makinesinde üretilmiştir. Üretilen ham kumaşa ram fikse işlemi uygulanmıştır.

Dokumada kullanılan çözümlü iplikleri, 150 denye 48 flaman 350 t/m FDY (ekru) renklidir. Atkı iplikleri; 300 denye 96 flaman tursuz FDY (sarı) renkli, 300 denye 96 flaman tursuz tekstüre (krem) renkli, 150 denye 48 flaman tursuz tekstüre (yeşil ve turuncu) renklidir. Dokumalarda çözümlü sıklığı 60 tel/cm, atkı sıklığı ise 20 tel/cm olarak seçilmiştir.

Dokunan kumaşların 2 takım fon perde olması planlanmıştır. Kumaşlardan 4 adet eni 300cm, boyu 270cm olan fon perde yapılmıştır. Fon perdelerin büzgülü olarak asılması planlanmış ve kumaşlara büzgü şeridi dikilmiştir. Resim 7'de fon perdelerin dikim aşamasının görselleri yer almaktadır.



**Resim 7.** Fon Perdelerin Dikim Aşaması

Dikilen kumaşlar işlevsel fon perde olarak asılmış ve görsellerine Resim 8’da yer verilmiştir.



**Resim 8.** İşlevsel Ürün Haline Getirilmiş Tasarımlar



## SONUÇ

Osmanlı döneminde dokumacılığa verilen önem doğrultusunda kumaşlar dokunduğu dönemin üslubunu yansıtan birer sanat eserleri haline gelmiştir. Kumaşlar devlet kontrolünde belli kalite standartlarına göre dokunmuşlardır. Kumaş çeşitlerine göre kemhacılar kadifeciler gibi belli dokumalarda ustalaşma, renk çeşitlerine göre al boyacılar, mavi boyacılar ve yeşil boyacılar gibi belli renk üzerine ustalaşma görülürdü. Saray denetiminde belirli standartlara göre dokunan seraserler, dokuma tekniği, iplik özellikleri, renk, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından eşsizdir. Altın ve gümüş metallerin ve doğal boya ile boyanmış kıymetli ipek ipliklerin kullanıldığı, bileşik dokuma sistemi ile üretilen seraser dokumaların günümüz koşullarında üretilebilmesinin oldukça zor olduğu görülmektedir.

Araştırmada Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan seraser olarak kayıtlı dokuma eserler incelenmiş, bu eserler motif, kompozisyon ve renk özellikleri açısından irdelenmiştir. Seraser dokumalarda kullanılan motiflerin yerleşim düzenine bakıldığında, üst üste sıralı düzenin ya da şaşırtmalı düzenin kullanılmış olduğu, motiflerin birbirine bağlı olmadığı görülmüştür. Bu kompozisyon özelliği ihtişamlı görüntüye sadelik katmakta motiflerin belirginliğini artırmaktadır. İncelenen seraser eserlerin motiflerinin genellikle büyük boyutta olduğu görülmektedir. Bu özelliğinde padişahların giydiği bu gösterişli dokumaların uzaktan da görülebilmesi amacıyla olduğu tahmin edilmektedir.

Araştırmada yaratıcılık ve esinlenme ekseninde esin kaynağını seraser dokumalardan alan tekstil koleksiyonu oluşturulmuştur. Koleksiyondaki tasarımlarda hilal, lale, hançer yaprağı, sümbül, çiçek, rozet, rumi, hatayi, gül, kozalak, saz yaprak ve taç motifleri kullanılmış, zeminde ve motiflerde altın sarısı ve gümüşü renkler kullanılırken desen kontürlerinde yeşil, turuncu ve kırmızı renkler tercih edilmiştir. Koleksiyondaki tasarımlardan ikisi dokuma ile işlevsel tekstil ürünü haline getirilmiştir.

**KAYNAKLAR**

- Akkaya, D. (2007). İstanbul Topkapı Sarayı'nda Bulunan Kaftan Kumaşlarındaki Motif, Desen Ve Kompozisyon Özellikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Akpınarlı, F., Başaran, F.N. (2018). Geleneksel Kumaşların Özellikleri Ve Kullanım Alanları: Çankırı Örneği. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Sempozyumu (ISMS) 27-28 Nisan, Paris. Basım: Multidisipliner Çalışmalar 4. (Güzel Sanatlar) Ivpe Cetinje, Montenegro. ISBN: 978-9940-745-04-2.
- Atasoy, N., Denny W. B., Mackie, L. W., ve Tezcan, H. (2001). İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı. İstanbul: TEB Yayınları.
- Başaran, F. N., Gürbüz, S. (2018). Osmanlı Şehzade Kaftanlarında Kullanılan Kumaşlar ve Özellikleri. X. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi Ve Folkloru Kongresi /Sanat Etkinlikleri, 24-29 Nisan 2018, Kazan/ Tataristan. s. 351-360. Basım tarihi 23.06.2018 ISBN: 978-975-448-226-3
- Can, Ö., Özkartal M. (2013). Endüstrileşmenin Cumhuriyet Dönemi Sonrası Tekstil Moda Tasarımında Kimlik Arayışına Etkileri. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 11, 120-136.
- Çelebi Erol, C. (2016). Sanat Eğitimi Ortamlarında Yaratıcı Düşünce Olanakları. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9(43), 1418-1422.
- Dalsar, F. (1960). Türk Sanayi Ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik. İstanbul: Sermet Matbaası.
- Eckert, Claudia M., Stacey, Martin K. (2000). Sources Of Inspiration: A language of design. Design Studies 21.5, 523-538.
- Gürcüm, B. H., Çifçi, A. (2017). Tekstil Tasarımında Yaratıcılık Ve Esinlenme. The Journal of Academic Social Science Studies 54, 1-19.
- Görünür, L., Ögel, S. (2011). Osmanlı Kaftanları İle Entarilerinin Farkları Ve Kullanılışları. İTÜ Dergisi, 3(1).
- Gürsu, N. (1988). Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- İnalçık, H. (2008). Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kızılcı, E. (2015). Milli Saraylarda Kullanılan Kumaşlar Ve Üslupları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kocabaş Atılgan, D. (2014). Giysi Tasarımında Esinlenmenin Ve Araştırmanın Yaratıcılığa Etkisi. The Journal of Academic Social Science Studies 27, 471-487.
- Krom, P., Turan, G. (2016). Mücevher Tasarımcılarının Bakış Açısıyla Yaratıcı Unsur Olarak İlham: Fenomenografik bir araştırma. Akademik Bakış Dergisi 56, 16- 47.
- Kuzucu, Y. (2009). Osmanlı'dan Cumhuriyete Türk Tekstil Tarihinin Gelişimi, Yayınlanmamış Doktora Tezi,

Marmara Üniversitesi, İstanbul.

- Malik, B. S., Azhar, N. (2015). Role of inspiration in creating textile design. *International Journal of Engineering Research and Applications*, 5(5), 01-07.
- Mougenot, C., Bouchard, C., Aoussat, A. and Westerman, S. (2008). Inspiration, Images And Design: An Investigation Of Designers' information gathering strategies. *Science Arts & Métiers (SAM)*, 2(4), p. 331-352.
- Olgunçelik, C. (1995). Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 16. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının Süsleme Özellikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Öğsüz, N. (2013). 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Saray Sanatındaki Karanfil Motifleri ile Çatma ve Kemhalardaki Karanfil Motiflerinin Karşılaştırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Öz, T. (1946). Türk Kumaş Ve Kadifeleri I. İstanbul: MEB Basımevi.
- Özcan, S. (2009). Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan 17. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Öztürk, H., Yazar, T. (2017). Dokuma ve Motif Özellikleri Açısından Sembolik Değer Olarak Osmanlı Padişah Kaftanları Ve Şifreleri. *Researcher: Social Science Studies*, 5(10), 148-168.
- Seivewright, S. (2013). *Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım*. Çev. Burcu Bakın. İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- Sezgin, Ş., Önlü, N. (1994). Osmanlı Klasik Dönem İpekli Saray Kumaşları. *Tekstil ve Mühendis*, 8(44).
- Sungur, N. (1992). *Yaratıcı Düşünce*. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Şahin, S. (2010). *Grafik Tasarımında Esinlenme, İntihal Ve Özgünlük İncelemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, B. B. (2012). Arifi Süleymannâmesi'nde Kaftan Tasvirleri: Kanuni Dönemi Dokumaları Hakkında Bir Değerlendirme. *Journal of World of Turks/Zeitschrift für die Welt der Türken*, 4(2).
- Tezcan, H., Delibaş, S. (1980). *The Topkapı Saray Museum. Costumes, Embroideries and other Textiles*. Translated, expanded and edited by J. M. Rogers, Boston: Little Brown and Company.
- Yaman, B. (2008). *Osmanlı Saray Sanatkârları, 18. yüzyılda Ehl-i Hiref*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Yardımcı, K. G. (2016). Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 2(1), 219-241.

## İnternet Kaynakları

URL1 - [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=116076](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=116076)

URL 2- <https://www.luggat.com/index.php#ceviri>

URL 3- <https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/ehl-i-hiref-nedir-ne-demek-19914>

URL 4- <https://circlelove.co/osmanlida-ehli-hiref-teskilati/>

URL 5- [https://smokethorn.files.wordpress.com/2009/11/image\\_124122\\_v2\\_m56577569831249250.jpg](https://smokethorn.files.wordpress.com/2009/11/image_124122_v2_m56577569831249250.jpg)

URL 6- <http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/padişah-kaftanları-kumaşlar-halılar-ve-kutsal-örtüler>

URL 7- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454043>

URL 8- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451095>

