



e-ISSN: 2687-5268



# TURKISH JOURNAL OF FASHION DESIGN AND MANAGEMENT (TJFDM)



VOLUME 6 / ISSUE 2 / 2024





# Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)



Yıl (Year) : 2024

Cilt (Volume) : 6

Sayı (Issue) : 2

## Ege Üniversitesi Adına Sahibi

(Owner on Behalf of Ege University, Director):

### Prof.Dr. Ziyet ÖNDOĞAN

Ege Üniversitesi Moda ve Tasarım Yüksekokulu  
Müdürü

(Manager, Ege University, Faculty of Fashion Design  
and Management)

### Baş Editör (Editor in Chief)

Prof.Dr. Ziyet ÖNDOĞAN

### Editörler (Editors)

Doç.Dr. (Assoc.Prof.Dr.) Serkan BOZ

Dr.Öğr.Üyesi (Asst.Prof.Dr.) Ece Nüket ÖNDOĞAN

Dr.Öğr.Üyesi (Asst.Prof.Dr.) Arzu ŞEN KILIÇ

Dr.Öğr.Üyesi (Asst.Prof.Dr.) Özlem KURTOĞLU

NECEF

### Teknik Editör (Technical Editor)

Doç.Dr. (Assoc.Prof.Dr.) Serkan BOZ

### Yabancı Dil Editörleri (Foreign Language Editors)

Öğr.Gör. (Lecturer) Saba SIRT

### Tasarım Sorumlusu (Design Supervisor)

Yağmur YÖRÜK

Taranılan İndeksler: ASOS İndeks, Google Scholar

e-ISSN: 2687-5268

Uluslar arası Hakemli Turkish Journal of Fashion Design and Management Dergisi (TJFDM); 2019 yılından itibaren yayınlanan, sosyal bilimler ile interdisipliner alanlarda yapılan çalışmaların yer aldığı, indekslerde taranan uluslararası hakemli dergidir. Dergi yılda “üç” sayı olarak, Dergipark üzerinden açık erişimli, online yayınlanmaktadır.

Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM); is an international peerreviewed journal in the field of social sciences and field of interdiscipliner that has been indexed in databases since its first publication in 2019. TJFDM is an open access journal and it is published online three times each year. The journal can be accessed via the system of Dergipark.

Dergimize yapılan atıflarda “Ege Ü. TJFDM, Moda ve Tasarım YO Dergisi” kısaltması kullanılmalıdır.

The title of the journal should be cited as “Ege U. TJFDM, Faculty of Fashion and Design”.

## Yazışma Adresi

Adres : Ege Üniversitesi, Moda ve Tasarım Yüksekokulu, Tıp Fakültesi Kampusü 35040 Bornova–İzmir, Türkiye  
Telefon : +90.232.342 57 82  
Faks : +90.232.342 57 83  
GSM : +90.533.248 06 88  
E-posta : ege.tjfdm@gmail.com

## Correspondence Address

Address : Ege University, Faculty of Fashion and Design, Medicine Faculty Campus 35040 Bornova–İzmir, Turkey  
Phone : +90.232.342 57 82  
Fax : +90.232.342 57 83  
GSM : +90.533.248 06 88  
E-mail : ege.tjfdm@gmail.com

## Danışma Kurulu

Prof.Dr. Ana Christina BROEGA	Minho University, Textile Engineering Department, Dir.Mes. Design de Comunicação de Moda
Prof.Dr. Hacı Yakup ÖZTUNA	Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı
Prof. Halil YOLERİ	Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü
Prof.Dr. Helder CARVALHO	Minho University, Textile and Design Department
Prof.Dr. Maria José Araújo Marques ABREU	Minho University, Textile and Design Department
Prof.Dr. Sedef AKGÜNGÖR	Dokuz Eylül Üniversitesi İşletme Fakültesi, İktisat Bölümü, İktisat Politikası ABD
Prof.Dr. Ş.Özlenen ERDEM İŞMAL	Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
Prof.Dr. Zuhâl ÖZEL SAĞLAMTİMUR	Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı
Prof.Dr. Çağrı BULUT	Yaşar Üniversitesi, İşletme Fakültesi, İşletme Bölümü
Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK	Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Doç.Dr. Timur KÖSE	Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi, Temel Tıp Bilimleri Bölümü, Biyoistatistik ve Tıbbi Bilişim Ana Bilim Dalı
Doç.Dr. Zeynep Gamze MERT	Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
Ass.Prof. Fatma BAYTAR	Cornell University, College of Human Ecology, Department of Fiber Science&Apparel Design

## Advisory Board

Prof.Dr. Ana Christina BROEGA	Minho University, Textile Engineering Department, Dir.Mes. Design de Comunicação de Moda
Prof.Dr. Hacı Yakup ÖZTUNA	Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic
Prof. Halil YOLERİ	Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic&Glass Design
Prof. Hélder CARVALHO	University of Minho, Textile&Design Engineering
Prof.Dr. Maria José Araújo Marques ABREU	University of Minho, Textile&Design Department
Prof.Dr. Sedef AKGÜNGÖR	Dokuz Eylül University, Faculty of Business, Department of Economics, Division of Economic Policy
Prof.Dr. Ş.Özlenen ERDEM İŞMAL	Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Textile& Fashion Design
Prof.Dr. Zuhâl Özlem SAĞLAMTİMUR	Ege University, Faculty of Communication, Radio–Television and Cinema Department, Photography and Graphics
Prof.Dr. Çağrı BULUT	Dokuz Eylül University, Faculty of Business, Department of Business Administration
Assoc.Prof. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK	Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts
Assoc.Prof.Dr. Timur KÖSE	Ege University Faculty of Medicine, Basic Medical Sciences, Department of Biostatistics and Medical Informatics
Assoc.Prof.Dr. Zeynep Gamze MERT	Gebze Technical University, Faculty of Architecture, Department of City and Regional Planning
Ass.Prof. Fatma BAYTAR	Cornell University, College of Human Ecology, the Department of Fiber Science&Apparel Design

## İÇİNDEKİLER (CONTENTS)

### Araştırma Makaleleri (Research Articles)

- Moda ve Tasarımda Yohji Yamamoto** *(Makale İlgili Sayıdan Geri Çekilmiştir)*  
*Yohji Yamamoto in Fashion Design*  
Gül Aydın ..... 65-82
- Modernleşen Türkiye’de Kılık Kıyafet Alanındaki Değişim ve Dönüşümün Atatürk Fotoğraflarından Yansıması**  
*Reflection of The Change and Transformation in The Field of Dress in Modernizing Türkiye from Atatürk Phototographs*  
Gülseren HAYLAMAZ, Oktay ÇANAKLI ..... 83-96
- Batılılaşma Döneminden Cumhuriyet’e Osmanlı Kadın Giyim Kuşamında Yasaklar**  
*Prohibition in Ottoman Women’s Clothing from the Westernization to The Republic*  
Duygu KOCABAŞ ATILGAN ..... 97-120
- Kenevir Kumaşından Sürdürülebilir ve Sıfır Atık Yaklaşımı ile Özgün Giysi Tasarımı**  
*Clothing Design with Hemp Fabric and Zero Waste Approachs*  
Ayfer BAYRAM, Nursen GEYİK DEĞERLİ ..... 121-140
- Kültür Etkisinden Yansıyan Modaya Bir Bakış**  
*A Look at Fashion Reflected from The Cultural Influence*  
Şerife YILDIZ, Ümmü Gülsüm MERMERCİ ..... 141-166

### Derleme Makaleleri (Reviews)

- Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Vitrin Tasarımı Modası: Vitrin Tanziminden Görsel Mağazacılığa**  
*The Fashion Showcase Designs Developed During the Republic of Türkiye: from Showcase Design to Visual Merchandising*  
Gamze UĞURLU ..... 167-190
- Max Reinhardt’ın Etkilendiği Tasarımcılar: Adolphe Appia ve Gordon Craig**  
*Designers that Max Reinhardt Influenced: Adolphe Appia and Gordon Craig*  
Didem Tuçe ÇEPKAN, Seda KULLUK YERDELEN ..... 191-212
- Moda Tasarımında Yaratıcı Kalıp Uygulamalarına Yönelik Bibliyometrik Analiz ve Sistemantik Derleme**  
*Bibliometric Analysis and Systematic Compilation for Creative Pattern Applications in Fashion Design*  
Neşe Yaşar ÇEĞİNDİR, Sena SÜRMEİ AYDENİZ ..... 213-232





## ARAŞTIRMA MAKALESİ (Research Article)

### Moda ve Tasarımda Yohji Yamamoto

Yohji Yamamoto in Fashion and Design

DOI: 10.54976/tjfdm.1308453

Gül Aydın<sup>1</sup>,  
Orcid: 0000-0003-1830-681X

<sup>1</sup>Asst.Prof.Dr. Batman University,  
Technical Science Vocational School,  
Textile Clothing Shoes and Leather  
Department, Batman, Türkiye

#### Sorumlu Yazar (Corresponding Author):

Gül AYDIN  
gul.aydin@batman.edu.tr

Alınış (Received): 01.06.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 20.07.2023

#### ÖZ

Koleksiyonlarında; Japon geleneklerini, tekstil teknolojilerindeki yeni gelişmeleri ve çağdaş görsel sanatları kullanan Japon moda tasarımcıları, özgün tarzları ve modern moda trendlerine uymayan yaklaşımlarıyla tanınmaktadır. Japon moda tasarımcıları, kültürel değerlerinden ilham alarak, tasarımlarını gerçekleştirmek için kullandıkları farklı teknolojilerle ve moda dünyasındaki şok edici etkisiyle geleneksel kusursuz işçilik ve kusursuz ürün anlayışını yıkarak kendilerine bir isim yapmışlardır. Literatürde ana tasarım öğeleri açısından Japon moda tasarımcılarının koleksiyonları ve tasarım yaklaşımları hakkında ayrıntılı bir çalışma bulunmamaktadır. 1990'lı yıllarda moda tasarımının başkenti sayılan Paris'te estetik ve güzellik anlayışı, uyum, mükemmellik gibi estetik kaygılardan biri olan Japon modaclarının koleksiyonlarının birdenbire ortaya çıkmasıyla dengeleri sarsmıştır. Yohji Yamamoto' nun tasarımlarında insan ve doğu esas alan farklı bir üslupla anlatımını kalıplara yansıtmış, özgün giysi tasarımları bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

#### Anahtar Kelimeler:

Yohji Yamamoto, Japon modası, Tasarım

#### Keywords:

Yohji Yamamoto, Japanese fashion,  
Design

#### ABSTRACT

In their collections, Using Japanese traditions, new developments in textile technologies and contemporary visual arts, Japanese fashion designers are known for their unique styles and approaches that do not conform to modern fashion trends. Inspired by their cultural values, Japanese fashion designers have made a name for themselves by destroying the traditional understanding of flawless craftsmanship and flawless products, with the different technologies they use to realize their designs and their shocking influence in the fashion world. There is no detailed study in the literature about the collections and design approaches of Japanese fashion designers in terms of main design elements. In the 1990s, Paris, which was considered the capital of fashion design, shook the balance with the sudden emergence of the collections of Japanese fashion designers, who were one of the aesthetic concerns such as aesthetics and beauty, harmony and perfection. Yohji Yamamoto's designs, reflecting a different style based on human and spirit to patterns, and original clothing designs form the basis of this study.

**Kaynak gösterimi:** Aydın, G. (2023). "Moda ve Tasarımda Yohji Yamamoto", *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2023, 5(3): 173-190, doi: 10.54976/tjfdm.1308453

**How to cite:** Aydın, M. (2023). "Yohji Yamamoto in Fashion and Design", *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2023, 5(3): 173-190, doi: 10.54976/tjfdm.1308453

## 1. Giriş

Moda tam anlamıyla nedir? Tarih boyunca farklı yan anlamlar yüklendiği için moda sözcüğünün tam bir tanımını yapmak zordur; sözcüğün anlamı ve önemi farklı toplumsal yapılarıdaki insanların giyim alışkanlıklarına ve adetlerine uygun olarak değişmiştir. Modayı maddi anlamda artı değeri olan bir giyim unsuru olarak ele almak moda fikri hakkında yanıltıcı olur. Moda, giyime fazladan bir artı değer katabilir ancak eklenen bileşenler sadece insanların hayal gücünde ve inançlarında var olurlar. Moda, görsel giyim değil, giyim tarafından kapsanan görünmez bileşenlerdir (Brenninkmeyer, 1963: 4).

Moda kavramı tarihsel olarak değişime uğradıkça moda olgusu da değişti. Olgunun olmasıyla kavram da var olmazdı. 15. yüzyıldaki moda, 19. ve 20. Yüzyıldaki modadan tamamen farklıydı. 15. yüzyılda sıradan kişilerin kendilerini şık olarak adlandırmaya gözü kesmezken moda, pratik olarak aristokrasinin tekelindeki bir statü göstergesi, saray ayrıcalığıydı; 19. yüzyıla gelindiğinde sosyal hayat büyük bir değişim geçirmişti. Polhemus'e göre hangi tarihi dönemden bahsederseniz edelim, modanın belirleyici özü değişimdir. Moda süreci tarzların çeşitliliğini ve değişkenliğini açıklar. Polhemus modanın bir toplumsal değişim ideolojisi ile görülmesini, değişimin mümkün ve arzu edilir bir hal olmasıyla izah eder. Hakim ideolojinin sosyal değişime ve ilerlemeye sıcak bakmadığı kimi toplumlarda moda var olamaz (Kawamura, 2005: 22).

Bireylerin sınıf ve cinsiyet farklarını ortaya koymak için kendilerini giysi ile ifade etmesi yüzyıllardır uygulanan bir tutumdur. Fakat bireylerin psikolojik, siyasi, dinsel, kültürel farklılıklarını, düşüncelerini üzerlerine giysi olarak giymeleri özellikle de herhangi bir düşüncede karşıt rol oynuyor ya da toplumun kurallarına uymuyorsa giysilerini düşüncelerinin sessiz fakat görsel sembolü olarak kullanması 1900'li yıllarda başlamıştır. Postmodernist sanat anlayışı içinde doğan ve şekillenen dekonstrüktif sanat yaklaşımı 1960'lı yıllarda, mimaride yorumlanmış ve moda alanında etkilerini 1980'li yıllarda göstermiştir. Özellikle Japon tasarımcılar, kavramın moda alanında yer bulmasında etkili olmuştur. Onlar geleneği yeni form ile ortaya koyarak, dekonstrüktif sanat anlayışını hem malzeme hem de yapı olarak iki şekilde çalışmalarına yansıtmışlardır. Ideolojik açıdan, elbise tasarımı kuşkusuz tarih boyunca sosyal, politik ve ekonomik istikrarsızlıklara cevap vermiştir: 1970'ler, 1980'ler ve 1990'larda meydana gelen, yüksek oranlarda işsizlik, gençlik devrimleri, savaş karşıtı duygular, küresel yoksulluk ve çevresel felaketler gibi küresel olaylar modayı büyük ölçüde etkilemiştir. Geleneksel Haute Couture tasarım anlayışının önemli özelliklerinden kusursuzluk, mükemmel dikim, simetriye karşı evsiz kadınlara gönderme yapan çoğunlukla siyah renkte, asimetrik, delik, kenarı kesik tasarımlar yaparak zaman zaman moda düşüncesinin kendisine bile isyan etmişler, ince işçilikten ve lüksten bilerek kaçınma, "yoksul yanlısı" bir tarz ortaya çıkartmışlardır. Eleştirel ve kendi manifestolarını oluşturdukları bu anti-trend, mükemmel olmayan (un-perfect) görünüşler ile oldukça dikkat çekmişlerdir. Moda tasarımcıları ve tasarımlarını



satın alan tüketiciler tekstil ve moda endüstrisi tarafından dayatılan trend öngörülerini takip etmek ve mükemmel estetik anlayışı yerine; deneysel tasarımlar yapan bu tasarımcıların ideolojik görünümelerini benimsemişlerdir.

Moda ve giysi tasarımında ise dekonstrüksiyonun etkisi, temel tasarım ilkelerine karşıtlık, kumaş yapısında oynama veya değişiklik, geri dönüşümsel fikirler, stil karıştırmak, giysi ile beden uyumunu reddetmek, deneysel malzemelerin kullanımı, farklı giysi parçalarının bir araya getirilerek tasarımcının yorumuna bağlı yöntemlerle sonuç bağlamında düzensizlik içinde düzen yaratılarak yeni bir estetik anlayış ortaya koymak olarak kendini göstermiştir. Dekonstrüksiyon tasarım aşmasında beklenilmeyen, planlanmamış ve öngörülemez değişim, hareket içindedir ve süreç boyunca tasarımcıya yeni deneyimler ve öğrenimler kazandırır, sonuçlar kişisel ve özgündür. Yohji Yamamoto dekonstrüksiyon kavramını benimsemiş ve tasarımlarında kendini ve düşüncelerini ifade ederken kullandığı başlıca moda tasarımcılarından biridir. Yamamoto, kusursuz olmayandan zevk alır. “lekeler, bozulmalar, düzensizlik görmek istiyorum” der ve tasarımlarına beden formlarını görmezden gelerek, sınıf, cinsiyet ve ırk ayrımını sorgular, daha önce uygulanmamış kesim ve kalıp model uygulamaları ile yapısal bozulmayı çok net bir şekilde gösterip geleneksel moda karşıtı anlayışı benimsemektedir. Yohji Yamamoto, batının moda dünyasında kendine yer edinmiş ve arkasından gelecek olan dekonstrüktif yaklaşımı benimsemiş tasarımcılara yol açmış moda tasarımcılarından biridir. Japon kültürü ve geleneksel giyim tarzına özgü unsurlara yer verip onları modifiye ederek oluşturdukları yeni anti-stil sayesinde Batılı moda eleştirmenleri Japon tasarımcıların varlıklarını ve başarılarını tanımak zorunda kalmıştır. Üsluplarında Japon kültürüne ait belirgin öğeler taşımalarına rağmen yenilikçi malzeme ve form kullanımlarıyla geleneksel giysi normlarını yıkmaları, uluslararası bir kimliğe kavuşmalarında çok daha önemli bir rol oynamaktadır. Bu tasarımcılar, Paris ve genel olarak Batı moda dünyasının evrensel olarak kabul ettiği güzellik normlarını sorgulamış ve değiştirmişlerdir (Kawamura, 2005: 91).

Yohji Yamamoto, tasarımlarında formlara anlam ve anı yükleyen kimliği sorgulayıcı bir felsefe benimsemektedir. Koleksiyonlarının normal kabul edilene dışında olması ve ritüelistik parçaları, toplumun entelektüel kesiminin dikkatini çekmiş ve kendilerini ifade etme biçimlerinde etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır. Yohji Yamamoto kendi tasarımlarını giyen kişilerim topluma söylemek istedikleri bir şeyler olduğunu düşünmektedir. English'e (2011) göre tasarımcının koleksiyonlarını Sorbonne Üniversitesinde sergilemiş olması bu fikri kuvvetlendirmiştir. Yamamoto geçici ve yeni bir moda stili yaratmakla değil, zamansız bir giyim yaklaşımıyla ilgilenmektedir (English, 2011). Batılı geleneksel moda anlayışının güzel-çirkin, feminen-maskülen, eski-yeni gibi sıfatlarla yaftalanmış estetik algısını sorgulayan ve keskin cinsiyet rollerini reddeden Yamamoto androjen kimliği, Japon etnik kökenleriyle batı kültürünün unsurlarını bir arada barındıran tasarımları, postmodern dekonstrüktivist avangart bir yorum olarak dünya çapında kabul görmüştür.

## 2. Moda ve Dekonstrüktivizm

Dekonstrüktivizm moda anlamında bitmemiş, parçalara ayrılmış, geri dönüştürülmüş giysiler olarak düşünülebilir. Dekonstrüktivizm sanatta geleneksel biçimlere karşı isyanı tanımlamak için kullanılmıştır. Modada ise giysi üretiminin mekaniğine dikkat çekerek, yapı biçimlerini ortaya çıkarmak için kol evine değil kalçaya dikilmiş kollar, kıyafetin dışına dikilmiş astarlar estetik yanılasmaya dikkat çeker.

### 2.1. Moda ve Sanat İlişkisi

Sanata ilişkin sözlerin ortak noktası, insanlık ile yaşıt olduğu yönündedir. Tarihsel süreç içinde sosyal bir varlık olan insan, yaşadığı çevreyi tanımak ve yaşamını sürdürdüğü ortamda bireysel ihtiyaçlarını karşılamak, kendi varlığını diğerlerine bildirmek, ispat etmek ve başka bireylerin varlığı hakkında bilgi sahibi olmak istemiştir. Gereksinimleri doğrultusunda, çevresini zaman içinde değişikliğe uğratan insanoğlu, yaşadığı çevresel, kültürel, bilişsel veriler sayesinde de çevresi ile iletişim kurmuş ve bunu çeşitlendirmiştir. Öyle ki, doğayı keşfetmeyle başlayan bu serüven, bireyin içinde bulunduğu ortamda kendini en iyi ifade etme yollarını aramıştır. Sanat sözlük anlamı olarak, “bir duygu, tasarı, estetik ve benzeri öğelerin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık, sanatçıda yaratıcı ve olağandışı nitelikleri olan, sanat yapabilecek yetkide olan kişi” diye tanımlanmıştır (TDK, 2012).

Sanat bazen güzelliğin, bazen duyguların anlatımı olarak nitelendirilmiş, bazen de çirkin ama düşündürten ürünler sanat yapıtı olmuştur. Bu bağlamda, mağara resimlerinden günümüze kadar gelen papirüs kâğıtları, heykeller, kabartmalar ile sanat, insan için en etkili iletişim kanallarından biri haline gelmiş, o dönem insanına ait kültürel özelliklerin neler olduğu konusunda kültürel miras görevi üstlenmiştir. Toplum içinde var olan bireyin alışkanlıkları ve ihtiyaçlarının değişikliği doğrultusunda, sanatta biçim ve şekil açısından değişimler yaşamıştır.

Avcılık, toplayıcılık gibi çetin şartlar altında var olma mücadeleleri içinde kalan insanoğlu, önceleri örtünmeyi beslenme ve barınma ile eşit tutmuş, iklim ve doğasal değişimler karşısında örtünme şekillerinde de değişimler yaşamıştır. Hitit, Mısır, Maya ve Aztek medeniyetlerine ait belgeler incelendiğinde neler giydikleri, saç ve sakal kesimleri, makyajlarını nasıl yaptıkları, o dönemin yaşam biçimini, giyim kültürünü o günlere ait olan sosyal yaşam şeklini, kısacası günümüz deyimiyle o çağlara ait moda kavramı hakkında bilgiye ulaşmamızı sağlamaktadır. Latince “modus” olarak ifade edilen ve oluşmayan sınır anlamına gelen “moda” kavramının pek çok tanımı olmasına karşın, en geniş anlamda; Bir moda, herhangi bir zamanda görülebilir olan ve zamanla bir sosyal sistem ya da bireylerin bir araya geldiği gruplarda değişen, özel maddi ya da maddi olmayan bir fenomende, kültürel olarak desteklenmiş bir anlatım biçimidir (King, ve Ring, 1980: 13). Moda soyut bir konu olup sosyolojik manada; maddesel bir ürün değil sembolik bir üründür ve birtakım sosyal anlamlar iletmektedir (Kawamura, 2005: 2). Bu

özelliği ile moda kavramı için kültürel bir kavramdır tanımı yapılabilir. Bir başka deyişle moda, giyimle ortaya çıkan bileşenlerin tamamıdır. Duyusal ve düşünsel olarak deneyimlenen ve insanın yaşam anlatımına ait dışavurum aracı olan giysi ise, temel ihtiyaçlar arasında yer almaktadır. Öte yandan, bireyin sosyal ve psikolojik düzlemde kendini konumlandığı statülerden biridir. Giyim, 16. yüzyıla kadar gelenekler ile şekillenirken, 17. yüzyılda toplumsal olaylarda baskın rol oynayan orta sınıfın yarattığı moda hareketlerinden etkilenmiştir (Değerli, 2018: 1414).

Sanat ve moda kavramı birbirinin yerine geçmeyen ve anlam olarak birbirini aynı olarak tanımlamasa da birbiriyle süregelen bir ilişki içerisinde. Bazı moda tasarımcıları kendilerini terzilikten ziyade sanatçı olarak tanımlamıştır. Bazı sanat eleştirmenleri de bu terzileri çoğunlukla sanatı icra eden yaratımcılar olarak görmüştür. Modanın birçok dönemde birçok sanatçı ve sanat akımından etkilendiği örnekleri mevcuttur. Modacıların bazı dönemlerin sanatçılarıyla çok yakın ilişkiler geliştirip birbirlerinden esinlenmişlerdir. Çalışmalarında bir birine ilham kaynağı olan tasarımcılar ve sanatçılar zaman zaman disiplinler arası kolektif çalışmalarla yarattıkları form ve biçimleri kimi zaman giysi tasarımlarına, kimi zaman da sanat yapıtlarına uygulayarak yeni işlere imza atmışlardır.

Moda olgusu tarihsel süreç içinde incelendiğinde, toplumların belli kesimlerinde etkili olmuştur. İlk olarak, XIV. Louis Dönemi'nde (1643-1715) ortaya çıkan temel sanat düşüncesi ile sanat disiplinleri sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma, günümüzde modanın bir sanat mı yoksa sanat değil mi sorusuna yönelik ortaya çıkan tartışmaların temelini atmıştır. Çünkü moda, o dönemde pratik olarak aristokrasinin tekelindeki bir statü göstergesi sayılmış ve modaya saraylılar tarafından yön verilmiştir. Moda, 15. yüzyılda sıradan kişilerin kendilerini şık olarak adlandırma ayrıcalığıydı; 19. yüzyıla geldiğinde sosyal hayat büyük bir değişim geçirmiştir (Boucher, 1967/1987; Perrot, 1994; Roche, 1994; akt: Kawamura, 2005).

Moda 18. Yüzyılın son çeyreğinde İngiltere'de başlayan Endüstri Devrimi ile gelişen teknolojilere bağlı olarak yaygınlaşmıştır. Bu gelişim geleneksel zanaat düzenine dayanan üretim yöntemlerini ve düşüncesini tümüyle değiştirmeye başlamıştır (Küçükerman, 1996: 47). Şüphesiz modayı giyinme ile eş değer tutmak yanıltıcı bir tutum olduğu gibi maddi anlamda artı değeri olan bir giyinme unsuru gibi değerlendirmekte yanlıştır. Nitekim, moda giyimden daha fazlasını ifade etmektedir. Bu konuyu Yuniya Kawamura'nun Modaloji adlı eserinde bahsettiği gibi açıklamak mümkündür. Kawamura moda için, görsel giyim değil, giyim tarafından kapsanan görünmez bileşenlerdir demektedir (Kawamura, 2005: 21).

19. yüzyılda modanın kapsamı daha fazla genişlemekte ve modernleşmiştir. Toplumsal alanda yaşanan değişim ve dönüşümler sanata yansıdığı gibi moda da yansımıştır. Sosyolojik yaklaşımlar ve felsefenin temellerinin de atıldığı bu dönemde, önceleri terzi

olarak anılan ve sipariş üzerine çalışanlar bu dönüşümler ve değişimlerle birlikte artık yeni bir kavram olan moda tasarımcıları diye kendilerini adlandırmışlardır.

Sanatın yinelenme ve yenilenme sürecinde avangart anlayış kısmi açıdan etkin olmuş ve nihayetinde o dönem için politika retorığı içinde kalmıştır. Birçok akımı tıpkı domino etkisi gibi altına alan modernleşme sürecinde ortaya çıkan her türlü düşünceler ve akımlar, zamanla tüm disiplinleri etkisi altına almıştır. Avangart anlayışın zaman zaman yeniden filizlendiği yadsınamaz bir gerçektir. Önceleri sanat ve estetik ile ilişkilendirilen avangarde anlayış için, Richard Murhy şu şekilde bir açıklama yapmaktadır; Avangard, Modernizm'in varsayımlarını, boşluklarını sorgularken; Modernizm, Avangard'ın eleştirisine cevap vermektedir (Murphy, 1999: 2).

## 2.2. Tasarım Olgusu

Şekil, çizgi, renk, doku, form, süsleme ve esneklik gibi bir ürünün tamamının veya bir kısmının insanların duyularını etkileyen ve duyularla algılanabilen görünümüne tasarım denir. Tasarımcının tasarım için yaptığı ön araştırma sonucunda, sanatsal bilgi ve beceriler ile zihninde oluşturduğu yaratıcı fikirlerin bir araya gelmesiyle tasarım çalışması başlamaktadır. Tasarım çalışmasının özü, önce zihinde sonra kağıt üzerinde gözlerle algılanıp aktarılacak şekilde bir düşünme biçimi oluşturmaktır. Tasarım fikirlerini kağıda vb. koyabilirsiniz. Bunu araçlarla aktarmaya çalışırken, öğeleri ve tasarım ilkelerini doğru kullanmalıdır (Ertürk vd, 2013: 66).

Tasarımın temel öğeleri ve ilkeleri ilk olarak Bauhaus düşünce okulunda dile getirilmiş ve dünyadaki tasarım okullarında uygulanmaya başlanmıştır. Bu ifade; Temel tasarım eğitimi, hem iki boyutlu hem de üç boyutlu eserlerde estetiğin yaratılmasına ilişkin bilgilerin biçim ve renkle ilgili belirli tanımlar ve kabul edilmiş gerçekler aracılığıyla aktarılmasını ve bu bilgilerin deneysel araştırmalar yoluyla uygulanmasını içeren bir eğitim sürecidir (Göz, 2011: 53).

## 3. Japon Giysi Tasarımında Dekonstrüksiyon Kapsamında Yohji Yamamoto Tasarımları

Japon tasarımcı olan, Yohji Yamamoto'nun çalışmalarında, dekonstrüksiyon kavramını benimsediği ve tasarımlarında kendini ve düşüncelerini ifade ederken kullandığı bilinmektedir. Yamamoto, kusursuz olmayandan zevk alarak, giysilerinde yapısal bozulmalarla bireyleri sınıflandırmadan uzaklaştıracak yeni formlar oluşturmuştur. O'nun çalışmaları dekonstrüktif sanatın moda alanında yansımalarına çok güzel bir açıklamadır.

1970'li ve 1980'li yıllarda Fransa'nın başkentini devralan Japon tasarımcıların bir dalgası olarak Paris'e gelen Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo gibi, Paris'teki ikinci nesil Japon tasarımcıların bir üyesidir. Paris'e gelen ilk tasarımcıların içerisinde, 1970 yılında Paris'te bir moda evi açan Kenzo Takada; 1971'de ilk kez New York'ta çalışmalarını gösteren ve

daha sonra ilk koleksiyonunu 1973'te Paris'te sunan Issey Miyake; 1976'da Paris'te ilk koleksiyonunu sunan ve Fransız Haute Couture Association'a üye olan Hanae Mori vardı (Shoshana ve Marzel, 2012). Bu Japon tasarımcıları daha sonra, ilk kez 1989'da Paris'te tasarımlarını sunan Akira Onozuka ve 1993'te ilk kez çalışmalarını sunan Junya Watanabe gibi diğer Japon tasarımcılar izledi. 1960'lı yıllarda ikinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından ortaya çıkan Bebek Patlaması ya da orijinal adıyla Baby Boomers denilen nesil kendilerinden bir önceki nesil ile kuşak çatışmasına girmiştir. Baby boomers olarak bilinen bu nesil, 1940-1960 yılları arasında doğan yaklaşık bir milyar bebekten dolayı bu isimle anılmıştır (Erden Ayhün, 2013: 39).

Tüketme odaklı bir yüzyılın içinde gençlik yıllarını yaşayan neslin anne ve babalarının değerleri ile onların yaşam tarzlarına karşı asi bir tutum takınmış, kısıtlama ya da baskılama gördükleri sosyal ve cinsel yasakları protesto etmişlerdir. Bu protestoları yaparken hoş görüş ve barış gibi ana başlıkları içeren yeni bir kültür yaratmaya çalışmışlardır. 1970'ler, 1980'ler ve 1990'larda moda, yüksek oranlarda işsizlik, gençlik devrimleri, savaş karşıtı duygular, küresel yoksulluk ve çevresel felaketler gibi küresel olaylardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Toplumun vicdanı postmodernist görsel sanatlar pratiğine kapalı kaldı (English, 2011: 40).

Batı kültürünün yinelenildiği bu dönemde Paris'e gelen Yohji Yamamoto, yenilenen kültürün bir parçası olarak tasarımlarını sunmaya hazırды. Kültürel farklılıklar olsa da hem Punk modası hem de Japon tasarımcıların, Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo'nun çalışmaları bu uygulamayı yansıtıyordu (English, 2011: 40).

Yuniya Kawamura'ya göre, Japon tasarımcıların Paris'teki başarısı, haute couture'un istikrarsızlaştırılmasıyla mümkün oldu, ancak bu gelişme Fransız moda sistemini zayıflatmadı. Daha ziyade, bu tasarımcıların geliştirdiği, daha önce var olan prensiplerin korunmasının yanı sıra, yalnızca bu sistemi daha da güçlendirmeye hizmet etti (Shoshana ve Marzel, 2012: 7).

Japon tasarımcılar ile artık moda bağlamında ortaya konulmaya başlanan tasarımların bir anda sükse yapmasının en birincil nedeni olarak aslında, Avrupa'nın yaşadığı sosyokültürel olaylar ve Japonların el değmemiş gelenekselcilik anlayışının senteziyle doğan seçkin olandan ziyade gündelik olgu hissiyatıyla beslenmeleri ile kuramsal manada entelektüel yeni bir işaret sistemine sahip olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Öyle ki, Batı'nın aradığı evrensel anlamdaki yenilik arzusu Avrupa'nın moda merkezine akın eden bu tasarımcılar ile yeni bir yol bulmuştur. Japonların sahip oldukları moda kültürü ile tasarlanan kıyafetlerdeki işlevsellik batı tarzının ötesinde estetik ve pratik bağlamda yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hangi tarihi dönemden bahsederseniz edelim, modanın belirleyici özü değişimdir. Moda süreci tarzların çeşitliliğini ve değişkenliğini açıklar (Kawamura, 2005: 22).

Japon tasarımcıların aranan yenilik arzusunu fırsata çevirmeleri aslında var olan Batı tasarım anlayışının içine yabancı geleneğin ustaca entegrasyonu ile yeni moda tarzlarının



doğmasına neden olmasından kaynaklanmadır. Bugünün bakış açısına göre, bu tasarımcıların eserlerini, hem küresel kültürün yaklaşan gelişimine öncü olan hem de onu şekillendiren yeni bir moda biçiminin habercisi olarak kabul edilebilir (Shoshana ve Marzel, 2012: 7).

Avangard giysilerin tasarımcıları da haute couture'ün mükemmel işçiliğini açıkça reddeden giysiler önererek, lüks modanın saklı anlamlarını ortaya çıkarmaya ve yorumlamaya çalışmışlardır (Crane, 2003: 204).



Şekil 1. Yohji Yamamoto by François Baudot Kitap Kapağı 1997

Figure 1. Yohji Yamamoto by François Baudot Book Cover 1997

([https://www.goodreads.com/book/show/1109410.Yohji\\_Yamamoto](https://www.goodreads.com/book/show/1109410.Yohji_Yamamoto), Erişim Tarihi 12.10.2022)

80'li ve 90'lı yıllarda Paris modasının rekabet yönünden kızıdığı bir dönemde bu pazara giren yabancı tasarımcıların başında gelen Miyake, Kawakubo ve Yamamoto avangard stratejileri sayesinde dünyanın en ünlü tasarımcıları arasında yer almıştır. Az sayıda moda tasarımcısı avangard ve postmodern yaklaşımlara sıkı sıkıya bağlıdır; yaklaşımlar belirli amaçlarla benimsenmiş ve çoğunlukla daha sonra terk edilmiş ama mali başarıyı her zaman mutlaka beraberlerinde getirmemişlerdir. Bu koleksiyonların genel etkisi, her sezon repertuarın farklı öğeleri canlandırıldığı için çok çeşitlilik ve belirgin değişimdir (Crane, 2003: 210).

Yamamoto ve Kawakubo, dünyanın en göz alıcı sahnesine, Paris'in podyumlarına, yoksulluğun güzelliğini getirmiştir (English, 2011: 38). Bu iki genç tasarımcının bir araya gelerek oluşturdukları ortak koleksiyonda paçavrayı anımsatarak, derin manada yoksulluk, perişanlık ve sıkıntıyı dile getirmektedir. Siyahın kasvetini yoğun şekilde kullanan bu tasarımlar düzensiz ve garip bir şekilde yerleştirilmiş cep ve iliklerden



oluşuyordu. Kullanıcının bedeni ile kıyafet arasında boşluk izlenimi veren kıyafetler, katmanlama ve sarmalama ile boyutlandırılmış hacimlere sahipti. Kıyafetlerin yırtık pırtık, yıpranmış kumaşlar ile hazırlanması onları düzensiz kılıyor, dikişsiz kenarlıklar hemen göze çarpıyordu. Bu temelde batının haute couture tarzının düzenli kurallarına karşı bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Zira kıyafetlerde anti çekicilik ve anti estetik durumlar değil, aynı zamanda aseksüelliğin ve anti-tüketiciğin de habercisiydi (English, 2011: 38).

Tasarımcılar bu bitmemişliğin içindeki zerafet ve kumaş kıvrımlarının oluşturduğu gücü bulmak istemiş olsalar dahi, izleyiciler için bu koleksiyon kargaşa ve üzüntüyü çağırıyordu. Stilin “yapısökümü” dekonstrüksiyon, bu giysiler için kullanılan; bir sanat eseri bağlamında elementlerin, geleneklerin ve fikirlerin parçalanmasını tanımlamak için yaygın olarak kullanılan postmodernist bir terimdi (English, 2011: 38). Bu bağlamda, Japon giysilerin görsel anlamda savaş sonrası yıllardaki yıkım, ölüm ve çığlığa olan tepkilerini soyut bir şekilde simgeledikleri söylenebilir. O dönem moda devrimi olarak nitelendirilen bu koleksiyon kimi çevrelerce yoğun eleştiri bombardımanına tutulmalarına neden olmuştur. Yapı bozum felsefesinden etkilenen koleksiyonlarında Kawakubo ve Yamamoto’nun kullandığı modelleri de tıraşlı kafalardan ve solgun görünümlü tüysüz yüzlerden oluşmaktadır. Görünümlerindeki bu avangard tutumun verdiği rahatsız edicilik kimi kaynaklarda cazibe ve lüks üzerine kurulu bir elitist sanayi için, tehditkar bir mesaj olarak değerlendirilmektedir (English, 2011: 40).

Metropolitan Sanat Müzesi’ndeki moda tarihçisi Harold Koda, 1980’lerin trendini 1890’larla karşılaştırdığı çalışmasında, “çöküşü estetik ideal olarak görmüştür” (English, 2011: 40).

Kawakubo öncesi Japon tasarımcıların tasarımlarında yer verdikleri Japonya’nın politik yenilgiyi ihtiyatlı olarak kabul eden anlayışlarını kategori olarak sunan görüşlere karşı Miyake, Yamamoto ve Kawakubo kendilerini böyle sınırlandırmak istemiyorlardı. Miyake gibi, Yamamoto da “Japonya’da doğdum ama kendimi asla bu şekilde etiketlemedim” iddiasında bulunmuştur (Baudot, 1997: 13).

Asimetri ve çok katmanlı görünümleri kullanan Yamamoto ve Kawakubo, esas olarak mat renkte veya koyu mat mavi renkte çalışır; her ikisi de, siyaha eşdeğer bir renk olarak kırmızı yerine, bir ışık değeri olarak kırmızıyı kullanırlar; her ikisi de, önceden kullanılmış olarak görünen faux vieux görünümünün başlatılmasından sorumluydu; her ikisi de Avrupa moda tarihini kendi çalışmalarına kazımışlardır (Vinken, 2005: 118).

Miyake’nin gizem dolu soyutlamaları ile aynı tavırda olan Yamamoto ve Kawakubo tasarımlarında doğanın basit, hümanist anlayışının yanı sıra öfkeli bir tutum görülür. Bilhassa Yamamoto korku ve çelişkilerini, çalışmalarında var olan paradoksal gerilimleri, tasarımlarında kullandığı kadın ve erkeklerin belirsiz görünüşleriyle ifade etmektedir. Miyake her iki tasarımcının da öncüsü olarak deneysel tasarımlara, yeni method ve malzemeler bulmaya ya da yaratmaya çalışmıştır. Bu Postmodernist bakış açısı

dekonstrüktif olarak dokusal farklılıklar ortaya çıkartmış, kendisine patentli olan özel pilise tekniği, APOC bilgisayar destekli tüp örme ile bir parçadan giysi veya tekstil malzemesi olmayan madde veya materyalleri giysi tasarımına dahil etmek şeklinde yansımıştır. Kawakubo, Comme des Garçons'un ilk zamanlarında, Japon etnik kökenlerinin ve kimononun etkisi görülmektedir bu etnik köken ile kendi tasarım anlayışı ile birleştirmiş ve anti moda bir stil ortaya çıkartmıştır. Bunu yaparken dekonstrüktif bakış açısı tasarımlarına, kalıp uygulamalarında eğme, bükme, kavis verme ve insan bedenini mutasyona uğramışlığı çağrıştıran form bozulmaları şeklinde yansımıştır. Rastgele yırtık ya da delikler ile toplum normlarına ve baskılarına karşı kadının başkaldırısını, güzel ve estetik anlayışına uymak zorunda olmadıklarını ifade etmeye çalışmıştır. Benzer bir ideolojiye sahip Yamamoto'da cinsiyetsizliği savunur. Bu nedenle dekonstrüktif anlayışı vücut şeklini gizleyen, bol, farklı tür kumaş katmanlarından oluşan tasarımlar yapmış ve cinsiyeti önemsiz kılmıştır Siyah renk Yamamoto ve tasarımları ile karakterize olmuştur

### 3.1. Antimoda ve Yonji Yamamoto

Postmodern dönemde yaşanan sosyo-kültürel ve evrensel değişimler sanat ve tasarım alanında ortaya çıkarılan eserlerin yaratım süreçlerinden sunum ve sergileme şekillerine kadar kültürel anlamda yaşanan bu değişim rüzgârlarının etkisi altına girdiğini söylemek yanlış olmaz. Öyle ki, sanat ve tasarıma ilişkin estetik değer yargıları, görsel ve düşünsel deneyimler, doğrudan sektörün belirlediği anlayış ve kriterler çerçevesinde var olmaktadır (Gülen, 2014: 88).

Deneyelliğin ön plana çıktığı bu dönemde teknolojinin nitelikleri ile fiziksel ve kimyasal yapıların farklılaştırılmasının yanı sıra tasarımlarda dönemin felsefi görüşlerinin de kavramsal olarak işin içine dahil edildiği görülür. Yüzyıllar boyunca, Batı modası, Avrupa haute couture tasarımının dayanak noktası olan cinsellik, cazibe ve statü erdemlerini zenginleştiren yapılandırılmış ve uyarlanmış bir forma sıkı sıkıya bağlıydı (English, 2011: 44).

Yaratılan dünyada görsel anlamda kullanılan lüks ve zarafet bireylerin hiyerarşik bir düzen içinde toplum nezdindeki statülerinin altını çiziyordu. 19. yüzyıl sonrasına bakıldığında, toplumlar arasında o zamana değin var olan statü ve sosyal sınıf seçkinliği orta sınıfın tüketim dalgalarına bağlı olarak 20. yüzyılın ortasına doğru bulanık hale gelmiştir. Toplum yapısından doğrudan etkilenen moda sektöründe statünün belirsizleşmesi ve hızlı tüketime tepki olarak yeni hauture couture geleneği zarafeti ve kusursuzluğu pompalayan bir işçiliğe sahipti. Bu kusursuzluğun kavramsal ve fiziksel bağlamda yapı sökümcüler tarafından yeniden inşası anti moda kavramının ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Aslında anti-moda tümüyle modanın yarattığı bir şeydir; çünkü moda, kendi tersyüz edilmişinin aracı halindedir (Davis, 1997: 181).

Hangi şekle bürünürse bürünsün anti-moda simgesel bir muhalefeti de içinde barındırır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır ki o da anti-moda kavramının kayıtsızlıkla karıştırılma olasılığıdır. Kayıtsızlık modaya olan ilgisizlik anlamında kullanılırken, anti-moda var olan moda anlayışına muhalefet ve asi bir tavra sahiptir. Avrupa tarihinde çok eskilere dayanan anti-moda motifleri en görülür şekilde 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Anti modayı 19.yy dandy akımında, 1950'lerin başında ortaya çıkan beat kuşağı ile 1960'lı yılların hippie kültürlerinde görebiliriz. Bunun yanı sıra 70 ve 80'li yılların punk kültüründe de yine anti-moda tavrına rastlamak mümkündür.

1960'larda kıyafette yaşanan başkaldırıları nedeniyle birçok kimse, anti-modanın, hakim modalara karşı nispeten yeni ortaya çıkan ve sürekli kendini sorgulayan, hatta örgütlü bir muhalif tavır olduğu kanısındadır (Davis, 1997: 181). Daha çok demokratik ya da kısmen özgür toplumlarda görülen ve ses çıkarabilen grup, azınlıklar tarafından benimsendiği bir tavır olarak karşımıza çıkan anti-moda için Fred Davis Moda ve Kültür adlı eserinde demokrasilerde anti-modanın gençler arasında daha çok ortaya çıktığını söyler. Gençler, özellikle de henüz meslek ve ev geçindirme gibi uğraşlara kapılmamış olan teenager'lar, yapısal temelde dayanan bu tür muafiyetin en önemli örneğini oluşturur (Davis, 1997: 186).

Davis toplumsal yapılanmanın özgür ya da kısmen özgür olduğu toplumlarda gelişen anti-moda kavramını aslında moda sektörünün devamı için modacıların ta kendilerinin de ortaya attığı bir kavram olduğunu ve bunun ticari bağlamda da kullanılabildiğini ileri sürer. Anti-moda kavramı kimi zaman modanın geçiciliğine karşı faydacı bir başkaldırı sağlarken, kimi zaman sağlık ve doğallığa uygunluk bağlamında karşımıza çıkar. Kadın kişiliğinin asgariye indirilerek cinsel bir obje, genç, güzel ve bakımlı gibi iddialar çerçevesinde gösterilmesi bir başka anti moda türü olan feminist tabanlı bir protesto barındırır. Cinsiyetler arasındaki uçurumun simgesel bağlamda artırılmasının gerekçesi olarak kabul gören feminist protestolar anti-moda olarak tanımlanmaktadır. Avangard ya da postmodern stratejiler kullanan tasarımcılar, tasarımlarında egemen olan kadın yorumlamalarının aksi bir şekilde kadını egemen anlayışın ötesinde ve karşısında olacak şekilde yorumlamışlardır. Kültürel beklentilere tezat olarak tasarlanan bu kıyafetlerde anti-moda baskın şekilde hissedilir. Avangard ve postmodern giysilerin bazen ya cinsiyete ilişkin açık ifadelerin anlamını yeniden tanımladıkları ya da cinsiyeti tamamen görmezden geldikleri görülür (Crane, 2003). Muhalif giyinme biçimleri olarak anti moda aynı zamanda modadaki değişim akımlarına bilinçli bir tepki olarak da ortaya çıkar (Davis, 1997: 205).

1970'li ve 1980'li yıllar aslında moda bağlamında anti-modanın gündeme geldiği bir dönemdir. Japon tasarımcıların geleneksel yöntemlere başkaldırışı ile başlayan süreç ilk olarak düz yapım yöntemlerinin kullanılarak geleneksel pens dikişlerinin değişikliğe uğraması ile başlamıştır. Issey Miyake, Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo'nun son dört yıldır yaptıkları tasarımlarda, geleneksel terzilik yapısını değiştiren, dikişleri en aza

indirgeyen benzersiz yapım tekniklerini tanıttılar ve Batı'nın geleneksel yapım yöntemlerinden farklı olan asimetrik giysiler yarattılar (Morar, 2016: 4). Öte yandan tasarımlarında bitmemişlik izlenimi veren kıyafetler yapı söküm felsefesinin ilkelerine tam anlamıyla uyduğunu da söylemek mümkündür. Teorik bir bakış açısıyla, Yamamoto'nun çalışmaları, yapı sökümün felsefi ilkeleri ile ilgili post-modern sanatın bir biçimi olarak analiz edilebilir: güzel / çirkin, kadınsı / erkeksi, zarif / hırpani, yeni / eski, mükemmel / kusurlu gibi ikili yapıları ve Batı hiyerarşilerini baltalayarak, Yamamoto, en başta Fransız filozof Jacques Derrida tarafından tarif edilene benzer bir yaklaşımı benimser (Shoshana ve Marzel, 2012: 2).

Yamamoto'nun tasarımlarında net bir toplumsal cinsiyet, ulusal ya da sanatsal bir kimlik bulmak zordur. Zira çalışmalarında avangart bir postmodernizm etkisi bulunmaktadır. Şüphesiz, bu tasarımcılar 1980"lerin ve 1990"ların imajını, sadece üslup açısından değil, aynı zamanda da seksen yıl boyunca podyumlarda egemen kılınan modellerin göz alıcı imajına meydan okumak açısından başarılı bir şekilde yıkmıştır (English, 2011: 45). Mükemmellik ve tarihin varsayılan ilerleyişinin, Yamamoto mükemmeliği, insanlık dışı formları oluşturarak yakalar (Gülen, 2014: 7).



Şekil 2. Yohji Yamamoto, ceket ile çok kumaşlı pantolon takım (Sonbahar/Kış 2006-7)

Figure 2. Yohji Yamamoto, multi-fabric pantsuit with jacket (autumn/winter 2006-7), Photograph: Pierre Verdy/AFP/Getty Images, Erişim Tarihi:12.10.2022)

Kawakubo ve Yamamoto gibi tasarımcılar Japon ve Avrupa'nın dayattığı tüm düzeni yerle bir etmiş tasarımcılardır. Bu tasarımcıların kadın kıyafetleri gibi erkek kıyafetlerini

de yeniden yapılandırdıkları görülür. Tasarımcılar ortaya çıkardıkları koleksiyonlarında bireysellikten daha ötesine taşmış, Batı tarzı iş adamı takım elbiselerinin klasik ve bilinen tavırlarına meydan okuyucu bir üslup ile tasarımlarını gerçekleştirmişlerdir.

### 3.2. Kimliksizlik ve Yohji Yamamoto

Cinsel kimlikteki erkeksilik- kadınsılık kararsızlığından yararlanma doğrultusunda, modanın gösterdiği tarihsel eğilimde şaşırtıcı bir incelikle bu sorunu çözümlenmek üzere dönem dönem androjenliğe başvurmuştur (Davis, 1997: 47). 1. Dünya Savaşı sonrasında açık bir şekilde rastlanılan androjen giyim, 1960 ve 1970"li yılların ortasında ortaya çıkan uniseks giyimle doruğa ulaşmıştır. 1980 ve sonrası dönemlerde artık moda dünyası androjen kavramına literatüründe yüksek sesle yer vermeye başlamıştır. Yamamoto kendine özgü nüktedan tarzı ile androjen kelimesinin ortaya çıkmasını şu şekilde yorumlamıştır; "Androjen kelimesi bana anlamlı gelmiyor çünkü benim hayat felsefeme göre kadın ve erkek arasında zaten hiçbir fark yok". Bilindiği üzere, dekonstrüksiyon modasındaki yeniden yapılandırma aslında sürdürülebilirlik kavramı ile yakından bağlantılıdır. Küreselleşme ile başlayan tüketim çılgınlığına karşı çıkan dekonstrüksiyon moda temelinde yavaş tasarım, tamir ve tasarım gibi aktivist eylemlerin neticesinde ortaya çıkmıştır (Kıpöz, 2015: 54). Dekonstrüksiyon moda kavramını benimseyen tasarımcılar aslında bir geri dönüşüm ile eskiyi yeniden kullanılabilir kılmaktadır. Dekonstrüksiyon, geleneksel değerlerin varlığı, varsayımları, fikirleri ve inançları gibi altyapısı olan bir sistemi yıkmak olarak tanımlanmaktadır (Çileroğlu ve Balcı, 2018: 23).



Şekil 3. Yohji Yamamoto Vintage Ceket imaj Fotoğrafi



**Figure 3.** Yohji Yamamoto Vintage Jacket Image Photo

(<http://www.vogue.it/en/encyclo/designers/y/yohji-yamamoto>, Erişim Tarihi:12.10.2022)

Bu bağlamda, dekonstrüksiyon modasında çok unsurluluk, fazla katmanlar ile kazanılan hacimlilik, dolgu malzemelerinin kullanımı gibi birbirine uyumsuz birçok element bir araya getirilerek geleneklerin getirdiği düzen anlayışına karşı yıkıcı bir tutum sergiler. Diğer bir deyişle, giysi stillerinde kullanılan çok anlamlılığa dayalı bir sınırsızlık ortaya çıkar (Sorger, Udale, 2013: 128).

Mimari bir terim olarak ortaya çıkıp ilk etkilerini müzik ve moda alanında vermeye başlayan dekonstrüksiyon anlayışını benimseyen Japon modacı Yohji Yamamoto da, giysi olmaktan çok mimari özellikler taşıyan tasarımları ile dünyayı şaşkına çeviren tasarımcılardan biridir (Şener, 2005: 116).



**Şekil 4.** Yohji Yamamoto mimari özellikler taşıyan kıyafet tasarımlarına örnekler

**Figure 4.** Yohji Yamamoto examples of clothing designs with architectural features

(<http://www.vogue.it/en/encyclo/designers/y/yohji-yamamoto>, Erişim Tarihi:12.10.2022)

Yapısöküm modasının sürrealist anlayışında, Batı'da benimsenen estetik norm ve gelenekçi yapıya bir tepki olarak algılanır. Türkçedeki gerçeküstücülük ya da gerçeküstücülük anlayışı, yapısöküm tarzında deformasyon ve yanılsama olarak somutlaştırılabilir. Temel tasarım ilkelerinin önüne geçen bu işlemde kullanılan deformasyonlar, bilinen cisim tanımının aksine, deforme olacak malzeme, bağlayıcı veya dolgu maddelerinde farklılık gösterir. Giysinin işlevselliğinden çok, kullanılan mekanın değişmesiyle insan beyninin giysiyi yeniden tasavvur etmesine olanak sağlayan illüzyonist bir tavır sergiler. Illüzyonda, algılanan ile kavranan arasındaki çatışmayı yansıtmak amaçlanır (Çileroğlu ve Balcı, 2018: 23).



Aynı zamanda yapışöküm ruhu içinde olan ademi merkezizyetçilik, aslında erkek merkezizyetçiliğinin geleneksel değeriini, yüksek kùltür ile popùler kùltür arasındaki farkı, ırkçılığı yapıbozuma uğratmaktadır (Kwon, 2007: 91).

Yamamoto'nun 1984 ve 1985 yıllarını kapsayan sonbahar/kış koleksiyonlarında giysilerin sahip olduğı bol döküm ve vücudun hemen hemen her hattını sarıp sarmalayan hali giysilerin dolayısıyla da kullanıcının cinsel kimliğini gizlemektedir. Aynı tür tavrı deneysel diğeri iki tasarımcı Miyake ve Kawakuba'da da yakalamak mümkündür. Öyle ki kadın kıvrımlarını ustaca gizleyen Miyake cinsiyetsiz veya uniseks giyimlere odaklanmışır. Kawakuba'nın vücudu yeniden şekillendirmesine yönelik deneysel araştırmalarının yanı sıra, tasarımcının özellikle 1988 yılı için hazırladığı sonbahar/kış koleksiyonunda Evrensel olarak kadın ceketlerinde sağıdan sola doğıru ilikleme işleni kadınlar için tasarladığı büyük paltolarda soldan sağı doğıru iliklendiğı görülür. Kadın kıvrımlarında belirsizlik üzerine tasarımlar geliştiren Yamamoto, kullandığı çoklu katmanlara yüklediğı çoğulcul hisler sayesinde çoğulculuk, sıradışılık başkaldırı gibi dekonstrüksiyon modasının buyurduğı çoklu hislendirmeye rastlanır. Tasarımlarında kıyafetler oldukça rahattır ancak bu rahatlık içinde Yamamoto'nun dokunuşuyla oluşturulmuş bir Paris zerafeti de bulunur. Bir başka ifadeyle, Yamamoto'nun tasarımlarının iki parçalı takım elbise ve yaka düğmeli beyaz düğmeli gömlek gibi Batı unsurlarını da içerdini belirtmek önemlidir (Shoshana ve Marzel, 2012: 2).



Şekil 5. Yohji Yamamoto Spring 2009 Kadın Koleksiyonunun Defislesinden Tasarımlar  
*Figure 5. Designs from the Fashion Show of Yohji Yamamoto Spring 2009 Women's Collection*

(<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/yohjiyamamoto>, Erişim Tarihi:12.10.2022)

Yamamoto'nun kadın tasarımlarında yüksek topuk, kısa etek ya da dekolteler ile süslenmiş Batılı kadın sembolleri bulunmaz, hatta sanatçı bunu kasıtlı olarak dışlar (Şekil 4). Böylece yarattığı kıyafetlerin kesimleri hem erkek hem de kadın ölçüleri ile uyumlu olmasından dolayı tam olarak dekonstrüksiyon modasındaki giysiye yüklenen cinsiyetsizliği göstermektedir.

Yamamoto'nun tasarımlarında yer alan estetik yaklaşımların üzerine pek çok yorum yapılmıştır. Patricia Mears'a göre, yıllar boyunca yaptığı çalışmalar üç estetik ilkeyle şekillenmiştir: cinsiyet kimliğinin bulanıklaşması, siyahın dominantlığı ve yapı sökülme ilişkili değerler (Shoshana ve Marzel, 2012: 14).

Yamamoto'nun tasarımlarında kullandığı trajedi ve yoksulluk göndermelerine sahip siyah, aynı zamanda tasarımlarda şıklık ve entelektüel göstergeleri içinde barındırır. Kesimlerinde yoğun dekonstrüktör hissedilen tasarımcı Japon geleneğini hissettiren bir anlayışa sahiptir. Yamamoto kıyafetlerini mesafelerden ayırır ve beklentilerini hafif uyuşmazlıklarla değiştirir (Minken, 2005: 109). Formlara yüklediği titiz bütünlük sayesinde sosyal göstergeler olmaksızın sanatının etkilerini hissettirir. Özünde kadına saygı duyan tasarımcı, onlara kadınlık bağlamında yüklenen batılı kadın kodlamasını (örneğin cinsellik ya da kışkırtıcılık gibi), renksizleştirerek kadın erkek arasındaki bağlantının yok oluşunu sağlamaktadır. 1990'lı yıllarda kadınlara özgü zerafeti içinde barındıran yeni alternatif yolları bulan Yamamoto, beden teşhirciliğinin etik dışı olduğunu savunur ve kendi estetik tutumuna ters olan bu durumu şu şekilde açıklar; “Bence bir kadının vücudunu saran kıyafetler giymesi erkeklerin eğlencesi olmak içindir. Asil görünmüyor. Ayrıca, diğer insanlara kendini fazlasıyla sergilemek zarif bir davranış değildir” (Shoshana ve Marzel, 2012: 18).

Tüm verilen bilgiler ışığında, androjen giysi tasarımları Yamamoto için, giysi ile kullanıcı bedeninin birbiri ile bütünleşmesini, kişinin biyolojik anlamda cinsel kimliğinin gizlenmesi gerektiğini savunmaktadır.

## Sonuç

Yüzyıllar boyunca Batı modası, Avrupa haute couture tasarımının dayanak noktası olan cinsellik, cazibe ve statü erdemlerini zenginleştiren yapılandırılmış ve uyarlanmış bir forma sıkı sıkıya bağlıydı. 1990'larda batının tasarımlarında bulunan geleneksel şıklık anlayışını yıkan Japon moda tasarımcıları ideolojilerinden hiç taviz vermeden giysilerin tasarım yönünün önemli olduğu kadar felsefi bir ifade yöntemi olduğunu savundular ve moda karşıtı (anti-moda) bir moda anlayışı ortaya çıkarttılar. Literatürde “Paris'te Japon devrimi” ya da “yoksulluğun estetiği” olarak iki zıt şekilde anılan bu dönem hala tartışmalara sebep olurken giysi tasarımlarına yansıyan zıtlık bir çeşit ironi gibi durmaktadır. Dekonstrüktif sanat yaklaşımını benimsemiş Japon giysi tasarımcıları

asimetrik, kesik, yırtık ve bitmemiş görünümler ortaya koyarken bu durum bazı kesimler tarafından çağdaş toplumda aşırı metalaşmanın bir örneği olan sosyal bir meydan okuma biçimi olarak kullanılmıştır. Sembolik ve felsefi bir kavram içinde bireyin ve toplumun kendini ifade biçimi olan tasarımlara dekonstrüktif sanat yaklaşımı kumaş, renk, kalıp ve drapaj teknikleri ile yansıtılmıştır. Hem doğrudan hem de dolaylı yollarla Yamamoto, haute couture'un tüm özelliklerine meydan okuyan giysi tasarımları yapıp üreterek tipik olarak 'moda karşıtı' dekonstrüktif eğilimlerin önünü açmış, estetik karşıtlığının farklı bir formunu ortaya koymuştur. Yirminci yüzyıl modasının evrimine katkıları kültürün, kavramsallaştırmanın ve deneyimin sanatta olduğu gibi modaya da entegre olabileceği fikrinin altını çizer.

Dekonstrüktivist yaklaşımın içindeki sürrealist hayal gücü, batının kabul ettiği estetik norm ve geleneksel yapıya karşı bir tepki olarak kabul edilir. Vücut formunun cinsellikle nitelenmesini ortadan kaldırır, kişinin kendi özgür iradesiyle seçtiği giysileri kendini ifade biçimi olarak kullanmasını destekler. Siyahın matem, beden cinsiyet, asimetrinin yanlış, deformasyonun çirkin olarak yüzeysel bakış açılarıyla değerlendirilmesini kökten değiştirmiş, zıtlıkların yeni bir estetik oluşturabileceğini ortaya koymuştur. Giysiye felsefi bir anlam katmış ve giyen kişilerinde bu anlamı kendince yorumlamasına izin vermiştir. Keskin çizgileri, net bir estetiği ve güzellik anlayışını, yüzeysel ve sığ bakış açısı, kurallı giyimi açıkça reddetmiş ve kabul edilmeyi başarmışlardır.

## Kaynakça

- Baudot, F., (1997). Yohji Yamamoto, London: Thames and Hudson.
- Brennkmeier, I., (1963). The Sociology of Fashion, Paris: Librairie Du Recueil.
- Crane, D., (2003). "Moda ve Gündemleri Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik", çev. Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık
- Çileroğlu B. ve Balcı M., (2018). "Dekonstrüksiyon Kavramında Moda Tasarımı", *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, June, (4), 13-28.
- Davis, F., (1997). "Moda, Kültür ve Kimlik", çev. Özden Arıkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Değerli Geyik, N., (2018). "21. Yüzyılda Giyilebilir Sanatın Öncü Moda Tasarımcıları", *İdil Dergisi*, 7(51): 1413-1426, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1540980474.pdf> (Erişim Tarihi: 12.10.2022)
- English, B., (2011). "Japanese Fashion Designers–The work and influence of Issey Miyake", Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo, England: Berg.
- Erden Ayhün, S., (2013). "Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar ve Örgütsel Yansımaları", *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi*, 2(1): 93-112.
- Ertürk, N., (2011). Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimi Çalışmaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 4 (7), 1-32
- Göz, K.G., (2011). "Tasarım Disiplinlerinin Sınırlarının Belirsizleşmesi", Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kayseri.

- Gülen A.L., (2014). “*Post Modern Moda Estetiği*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Tekstil ve Moda Tasarımı Programı, İstanbul.
- Kawamura, Y., (2005). “*Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies–Dress*”, Body, Culture, Oxford: Berg
- Kipöz, Ş., (2015). “*Sürdürülebilir Moda*”, İstanbul: Yeni İnsan Yayın Evi.
- Kwon, H.S., (2007). “Deconstructionism in Issey Miyake’s Fashion Design”, *Journal of Fashion Business*, 11(6): 87-100.
- Murphy, R., (1999), “*Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*”, Cambridge: Cambridge University Press.
- Shoshana R. Marzel, (2012). “Yohji Yamamoto Designer, Artist, Thinker”, Issue: 6, April–October Design Museum *Holon Magazine* (yayın tarihi June 28- 2012) [https://www.academia.edu/21618086/\\_Yohji\\_Yamamoto\\_Designer\\_Artist\\_Thinker\\_The\\_Magazine\\_of\\_the\\_Design\\_Museum\\_Holon\\_Issue\\_6\\_2012](https://www.academia.edu/21618086/_Yohji_Yamamoto_Designer_Artist_Thinker_The_Magazine_of_the_Design_Museum_Holon_Issue_6_2012) (Erişim Tarihi:12/10/2022).
- Sorger, R., Udale, J., (2015). “*Moda Tasarımının Temelleri*”, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Şener, Y., (2005). “Modadaki Mimarlık, Mimarlıktaki Moda”, *Art&Decor Dergisi*, Sayı: 143, s. 116.
- TDK, (2012). Büyük Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu; Basım Yılı: 2012; Basım Yeri.
- Vinken, B., (2005). “*Fashion Zeitgeist- Trends and Cycles in the Fashion System*”, çeviren M. Hewson, New York: Berg.
- <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/comme-des-garcons> (Erişim Tarihi: 12.10.2022)
- <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#24> (Erişim Tarihi:12/10/2022)
- [https://www.goodreads.com/book/show/1109410.Yohji\\_Yamamoto](https://www.goodreads.com/book/show/1109410.Yohji_Yamamoto) (Erişim Tarihi: 12/10/2022)

**ARAŞTIRMA MAKALESİ**  
(Research Article)

Gülseren Haylamaz<sup>1</sup>,  
Orcid: 0000-0002-4682-1184

Oktay Çanaklı<sup>2</sup>,  
Orcid: 0000-0002-2876-4999

<sup>1</sup>Lecturer (Proficiency in Art), Ege University, Faculty of Fashion and Design, Department of Fashion Design, İzmir, Türkiye

<sup>2</sup>Lecturer, Ege University, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye

**Sorumlu Yazar (Corresponding Author):**  
Gülseren HAYLAMAZ  
gulseren.haylamaz@ege.edu.tr

**Anahtar Kelimeler:**

Atatürk, Moda, Modernleşme, Kıyafet, Ulus devlet

**Keywords:**

Atatürk, Fashion, Modernization, Clothing, Nation state

**Modernleşen Türkiye’de Kılık Kıyafet Alanındaki Değişim ve Dönüşümün Atatürk Fotoğraflarından Yansıması**

Reflection of The Change and Transformation in The Field of Dress in Modernizing Türkiye from Atatürk Photographs

DOI: 10.54976/tjfdm.1389020

**Alınış (Received):** 10.11.2023

**Kabul Tarihi (Accepted):** 12.12.2023

**ÖZ**

Sosyal ve kültürel ilerlemenin göstergesi olarak modernleşmenin taşıyıcısı olan moda, Cumhuriyet’in kuruluşundan bugüne toplum hayatında önemli bir işlevsel rol oynamıştır. Atatürk’ün kılık-kıyafet alanında yapmış olduğu değişim ve dönüşüm, Türk toplumunda moderniteye geçişte uygulanan kültürel ve sosyal devrimlerle birlikte oluşmuştur. Modernleşme oluşumu içerisinde ulus devlete uygun ve çağdaş bir görünüme vurgu yapacak kılık-kıyafet anlayışı bu devrimlerin başarısı için önemli olmuştur. Atatürk yenilikçi karakteri ve giyim tarzıyla Türk ulusuna moda konusunda örnek olmuştur. Özellikle 1920’li ve 1930’lu yıllarda Avrupa modasını yakından takip etmiştir. Kıyafet, Batılılaşma ülküsüyle birlikte ulus devletin inşasında, yurttaş kimliğinin oluşmasında önemli bir araçtır. Atatürk çeşitli vesileler ile çıktığı yurt gezilerinde, yabancı devlet adamlarının ziyaretlerinde, katılmış olduğu toplantılarda tercih etmiş olduğu giyim şekli ile kılık kıyafet alanında gerçekleştirmiş olduğu değişim ve dönüşümlere öncülük etmiştir. Toplumların tarihsel koşulları ve kültürel pratikleri hakkında çeşitli bilgiler sağlayan en önemli kanıtlar fotoğraflardır. Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelenmesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmada modernite kavramı, ulus devlet, kültür devrimi, kılık-kıyafetin simgesel özellikleri üzerinde durularak, Atatürk’ün sivil ve günlük kıyafetlerini içeren fotoğrafları üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

**ABSTRACT**

Fashion, which is the carrier of modernization as an indicator of social and cultural progress, has played an important functional role in social life since the foundation of the Republic. The change and transformation that Atatürk made in the field of clothing occurred together with the cultural and social revolutions implemented in the transition to modernity in Turkish society. Within the modernization process, the concept of dress that would emphasize a contemporary appearance appropriate to the nation-state was important for the success of these revolutions. Atatürk became a leader of the Turkish nation with his innovative character and clothing style. He followed European fashion closely, especially in the 1920s and 1930s. Clothing is an important tool in the construction of the nation state and the formation of citizen identity along with the ideal of Westernization. Atatürk pioneered the changes and transformations he made in the field of attire with the style of clothing he preferred during his country trips, visits of foreign statesmen, and meetings he attended on various occasions. Photographs are the most important evidence that provides various information about the historical conditions and cultural practices of societies. This research was carried out using the document analysis method, which is one of the qualitative research methods. In the study, evaluations were made through photographs of Atatürk’s civilian and daily clothes, focusing on the concept of modernity, nation state, cultural revolution, and the symbolic features of clothing.

**Kaynak gösterimi:** Haylamaz, G., Çanaklı, O., (2024). Modernleşen Türkiye’de Kılık Kıyafet Alanındaki Değişim ve Dönüşümün Atatürk Fotoğraflarına Yansıması. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2024, 6(2):83-96, doi: 10.54976/tjfdm.1389020

**How to cite:** Haylamaz, G. & Çanaklı, O. (2024). Reflection of The Change and Transformation in The Field of Dress in Modernizing Türkiye from Atatürk Photographs. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2024, 6(2):83-96, doi: 10.54976/tjfdm.1389020

## Giriş

Atatürkçü düşünce sistemi bir çağdaşlaşma modeli olup her alanda ve zor şartlarda gerçekleştirilmiş olan inkılaplar ile modern bir devlet, modern bir toplum, modern bir birey ve modern bir yaşam tarzı yaratılmıştır. Osmanlı Devleti'nde Tanzimatla birlikte eski ile yeninin bir arada tutulmaya çalışıldığı bir modernleşme süreci yaşanmıştır. Fakat bu dönemde topyekün bir değişimin yapılması mümkün olamamıştır. Dar kapsamlı, belli kısımlarda yapılan yenilikler eski ile yeninin iç içe olduğu bir ortam doğurmuştur. Yapılan ıslahatlar devlet ve toplum hayatında ikiliğe neden olmuştur. Bu durum zamanla karışıklığa, ayrışmaya doğru gitmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte yapılan inkılaplarda karmaşa ortadan kaldırılmış, radikal bir değişim ve dönüşüme dayalı gelişme olmuştur. Bununla birlikte inkılaplar milli kültürü dikkate alarak, evrensel ve çağdaş değerleri sentezleyerek yapılmıştır.

Atatürk Batıyı örnek almıştır, fakat bunun yanında evrensel ve milli değerlerimizin harmanlanmasına özellikle vurgu yapmıştır. 10ncu Yıl Nutku'nda "*Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız*" sözüyle taklitten uzak, özgün değerler üretecek bir hedef belirtmiştir. Gerçekleştirdiği devrimlerle çağdaşlaşma aşamasında bir üst seviyeye geçilmiş, yenilikler kurumsal hale getirilmiş, geriye dönüş olmayacak şekilde yeniliklerin sürekliliği sağlanabilmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte evrensel değerlerin yanı sıra milli değerlere de sahip çıkılmış ve eskinin yerini yeni bir düzen almıştır. Atatürk çeşitli vesileler ile çıktığı yurt gezilerinde, yabancı devlet adamlarının ziyaretlerinde, katılmış olduğu toplantılarda tercih etmiş olduğu giyim şekli ile kılık kıyafet alanında gerçekleştirmiş olduğu değişim ve dönüşümlere öncülük etmiştir. Yeni dönemde askeri kıyafetlerini giymeyi tercih etmemiş olan Atatürk, resmi tören kıyafetlerinde İstiklal Madalyasını göğsünde taşımış, gerçekleştirdiği inkılaplara bizzat kendisi öncülük etmiştir.

## Modernite, Kökenleri ve Dinamikleri

Batı Avrupa merkezli ortaya çıkan ve çok yönlü bir değişim ve dönüşümlerin adı olan modernlik, ortaya çıkmasından bir süre sonra dünyanın diğer coğrafyalarını da etkileyerek çağdaş dünyanın şekillenmesine belirgin bir katkı sağlamıştır. Modernlik, Batı toplumlarında uzun bir tarihsel sürecin neticesinde bireyde, toplumda ve devlette yeni adına bir değişimin ve dönüşümün yaşanmasına neden olmuş; bilim, siyaset, ekonomi ve ahlak alanında eski alışkanlıklar köklü bir değişime ve dönüşüme uğratmıştır (Metin, 2021).

"Modern" kelimesi Latince "modernus"tan türetilmiştir. Modernus kelimesi de Latince'de "hemen şimdi" anlamına gelen "modo"dan türetilmiştir. Modern kelimesinin sözlük anlamı, "günümüze ait olan, çağdaş, çağcıl, asri, yeni" şeklinde sözlüklerde yer alır (Aslan, 2011). Kavram olarak modern "yeni olana, eski olandan farklılaşmış, ilerlemiş



olana gönderme yapar"; “İlerleme”, modernitenin, itici gücü konumundadır. Genel tanımına bakıldığında modernitenin 15. ve 20. yüzyıllar arasında her alanda gerçekleşen dönüşümün sonucudur (Önder Erol, 2016).

Modernite, özellikle Batı Avrupa’nın ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal alanda yaşadığı büyük ve köklü değişiklikleri ifade etmektedir. Modernitenin tarihsel arka planında, Hümanizm, Rönesans ve Reform hareketleri, Aydınlanma Çağı, Fransız Devrimi ve Sanayi devrimi yer almıştır. Akılcılık ve bilimsel düşünce neredeyse tüm sürece damgasını vurmuştur. Eşitlik, özgürlük, insan hakları ve birey olmak modernitenin diğer değerler arasında bulunmaktadır (Aslan, 2011).

Mustafa Kemal Atatürk “*Memleket behemehal asri, medeni, müteceddit olacaktır. Bizim için bu hayat dâvasıdır*” diyerek modernleşmenin Türk milleti için önemini vurgulamıştır (İnalçık, 1998). Kültürel modernleşme, kültürel öğeleri kabul ettirme veya benimseme sonucunda toplumun kültürel altyapısında gerçekleşen dönüşüm süreci olarak ifade edilmiştir (Rzayeva, 2015). Türk tarihinde batılılaşma veya modernleşme/çağdaşlaşma Osmanlı Devleti’nde gerilemenin ciddi sorunlara ve toprak kayıplarına yol açtığı bir dönemde 18. yüzyıl başında başlamış Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde gelişim göstermiştir. Fakat batılılaşma çerçevesinde yapılan ıslahat veya reformlar radikal bir şekilde gerçekleştirilmemiştir.

Mustafa Kemal Atatürk’ün her alanda gerçekleştirdiği devrimler ile radikal ve topyekün bir modernleşme veya çağdaşlaşma hayata geçirilmiştir. Erşan’ın Afet İnan’dan aktardığı gibi, Atatürk’ün zor şartlarda gerçekleştirdiği çağdaşlaşma atılımları, bir batı taklitçiliği ve Avrupa’ya benzeme özentisi değildir. Atatürk’ün bir yabancı gazetecinin “*Garplıların nelerini milletiniz için almak istersiniz?*” sorusuna verdiği cevap buna güzel bir örnektir: “*Biz garp medeniyetini bir taklitçilik yapalım diye almıyoruz. Onda iyi olarak gördüklerimizi kendi bünyemize uygun bulduğumuz için, dünya medeniyet seviyesi içinde benimsiyoruz*” (Erşan, 2006). Atatürk 1933 yılındaki Onuncu Yıl Nutku’nda da “*Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız*” diyerek çağdaş Batı dünyası ile aklın ve bilimin rehberliğinde her alanda rekabet etmeye, yaratıcı ve özgün olmaya vurgu yapmıştır.

“*Atatürk devrimi, toplumsal-siyasal bir devrimden çok, bir kültür devrimi–insan ve değerlilik anlayışı devrimi–olarak karşımıza çıkıyor, ama siyaset yoluyla gerçekleştirilmiş bir devrim*” (Kuçuradi, 2006). Büyük bir “*Dönüştürücü Önder*” olarak ortaya çıkan ve tarihsel bir misyon üstlenen Atatürk, çağının değişim gereklerini çok iyi anlamış ve makro bir dönüşüm projesini gerçekleştirmiştir. Atatürkçü Düşünce Sistemi’nde dönüşüm ve değişimin itici gücü, dinamiği akıl ve bilim olmuştur (Güler, 2007).

## Cumhuriyet Dönemi Ulus Devlet Anlayışı ve Kılık-Kıyafet

Atatürk'ün kılık-kıyafet alanında yapmış olduğu değişim ve dönüşüm Türk toplumunda moderniteye geçişte uygulanan kültürel ve sosyal devrimlerle birlikte başlar (Sezer Arıç, 2006). Modern devletin oluşumuyla ulusun oluşumunu yakından ilişkili iki kavram olarak gören Zabunoğlu'na göre (2018) ulus, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanları bütünleştiren modern bir icattır. Ulus devlet sisteminin dünyada bir sistem olarak yerleşmesinde merkantalizmin, Sanayi Devrimi'nin, Fransız Devrimi'nin ve Burjuvazinin büyük etkisi olmuştur. Ulus devlet, bazı ulusların kendi değerlerine göre oluşturdukları ve sosyo-kültürel, hukuki norm ve değerleriyle şekillendirdikleri politik bir organizasyondur (Bayhan, 2006). Ulus devlet büyük ölçüde milliyetçiliğe atıfta bulunur. Bu oluşum devlet millet birlikteliğini merkeze alır. Ulus devletlerde, milliyetçilik sosyal entegrasyonun sağlanması için önemlidir. Amerikan ve Fransız devrimleri ulus devletin ortaya çıkmasını sağlayan önemli bir dönüm noktası olarak görülür (Aydın, 2018). Doğanoglu (2022), kılık-kıyafet ve ulus inşası arasındaki bağı Türkiye örneği üzerinden incelediği makalesinde, kılık-kıyafet politikasının, Halkçılık İlkesi ve İnkılapçılık İlkesiyle ilgili olduğuna dikkat çeker. Bütün ilkeler zemin niteliğinde olan Halkçılık İlkesinin üzerine bina edilmiştir. Ulus-devletin en karakteristik özelliği ise homojenliktir (Doğanoglu, 2022). Osmanlı Devleti'nde modernleşme çabaları içerisinde gerçekleştirilen yenilikler eski ile yeninin iç içe olduğu bir ortam doğurmuştur. Yapılan ıslahatlar toplumu ayırıştırıcı sonuçlar doğurmuştur (Aydın, 2018a). Özer'in de belirttiği gibi (2005), Osmanlı döneminden itibaren başlayan Batılılaşma çabalarında, özellikle, değişimin hedefi kadından ziyade erkek üzerinde olmuştur. Türk modernleşmesine göre, Türk erkeği modern giyinen, nezaket kurallarını bilen, kadının sosyal hayatta varlığına saygı duyan ve destek olan bir kişilik olmalıydı. Modernleşmenin temsilcisi olan moda alanında Tanzimat Dönemi ile birlikte değişimler gerçekleşmiş, özellikle Fransız modasının etkileri görünür olmaya başlamıştır.

Cumhuriyet'in kurulduğu tarihlerde, Anadolu yeni ulus devlete uygun ve bütünleştirici bir yurttaş kıyafeti içerisinde değildi. Modernleşme oluşumu içerisinde ulus devlete uygun ve çağdaş bir görünüme vurgu yapılması gerekli olmuştur, fakat Aydın'ın da belirttiği gibi (2018a) Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda ulus devletin tam anlamıyla oluştuğunu söylemek mümkün değildir. Dolayısıyla kılık-kıyafet devrimini yüzeysel bir Batılılaşma isteği olarak görmemek gerekir. Kıyafet ulus devletin oluşumunda önemli bir araç niteliğindedir. Cumhuriyet'in kurucu kadrosu, 1925-1934 yılları arasında bir dizi devrimle eğitimde, sosyal hak ve hukukta, dilde, ağırlık ölçülerinde, takvimde, giyimde yeniliklerle tanıştıracaktır. Mustafa Kemal Atatürk 26 Ağustos 1925'te Türk Ocağı'nda yapmış olduğu konuşma ile çağdaş bir Türkiye'nin giyim tarzını açıklamıştır (Şahin, 2006). Mustafa Kemal burada yaptığı konuşmayla uygar bir milletin tepeden tırnağa nasıl görünmesi gerektiğini açık bir şekilde aktarır;

*“Her bakımdan uygar insan olmalıyız. Düşünce anlayışımız tepeden tırnağa uygar olmalıdır... Medeni ve milletlerarası kıyafet bizim için çok özlü, milletimiz için yakışır bir kıyafettir. Onu giyeceğiz. Ayakta kundura veya potin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalık, ceket ve doğal olarak bunların tamamlayıcı olmak üzere başta güneş siperli başlık, bunu açık söylemek isterim. Bu başlığın adına şapka denir. Redingot gibi, bonjur gibi, smokin gibi, frak gibi...”* (Bozkır, 2010).

Atatürk Kastamonu ziyaretinde medeniyetten uzak kıyafet ve tavırların Türk kadınına yakışmadığını belirtmiştir (Sarısaman, 1998).

İmrag (2022), araştırmasında, şapka giyileceği ilan edildikten sonra şapka üretim kapasitesinin genişlediğini, Cumhuriyetin taşıdığı heyecan ile birlikte kullanımının yoğun bir şekilde yaygınlaştığını anlatır. Çağdaş bir ülke oluşturmak isteyen Atatürk, kısa sürede gerçekleştirdiği inkılaplara bizzat kendisi öncülük etmiş, giyimi ve duruşu ile topluma örnek olmuştur. Özgentürk’ün (2018) Altemur Kılıç ile yaptığı röportajda belirtildiği gibi Atatürk’ün frak giymesi ve T.B.M.M. başkanına frak mecburiyeti koymasının nedeni, devlete bir nizam ve şekil vermek istediğindedir. Atatürk, 1920’li ve 1930’lu yılların Avrupa modasını takip etmiş, modelleri kendi üslubunca yorumlamış, kendi stilini oluşturmuştur. Yeni ulus devletinin kurulmasıyla birlikte Türkiye’de kılık- kıyafet ile birlikte tüm alanlarda sürekliliği olan bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır.

### **Fotoğraflarla Atatürk’ün Giyim Tarzı ve 1920’li 1930’lu Yıllarda Avrupa’da Erkek Giyim Modası**

Kılık-kıyafet hem modanın baş alanı hem de bireyin kendini bulmada veya ifade etmede en nitelikli simgeler serisidir (Er, 2022). Giysiler toplumsal gündemleri taşıyan, aktaran özellikleriyle moda tarihinde önemli bir kaynaktır. Crane’ne göre (2018), modada meydana gelen değişiklikler, kültürel dönüşümleri analiz etmek ve yorumlamak için kullanılabilir. Statü ve cinsiyet göstergesi olan giyim, farklı tarihlerde toplumda var olan konumların nasıl algılandıklarını ve statü sınırlarını nasıl çizdiklerini anlatır. Giyimin taşıdığı tüm bu bilgileri, toplumların tarihsel koşullarını ve kültürel pratiklerini aktaran en önemli kaynaklardan biri de fotoğraftır.

Sosyo-kültürel gelişim ve değişimleri anlamak için dönem fotoğraflarının analiz edilmesi araştırmalarda sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Giyim kuşam, aksesuar kullanımı, ekonomik gelişmeler gibi toplumdaki somut gelişmelerin yansımalarını okumak için fotoğraflar görsel rehber niteliğindedir.

Baykal’ın (2022:10) Yurdalan ve Emmison’dan aktardığına göre;

*“Fotoğrafta yer alan kişiler, giysiler, davranışlar, doğa, şehir, mekan, kültür hakkında bilgilerin tarihin havuzunda belli birikimler sonucunda yorumlanması bir gerçeği anlama ve anlatma metodudur. Fotoğraflarda yer alan imajların tahlili ve betimlenmesi için kültürel, sosyal, ideolojik ve dinsel gibi yaşamsal konulara hakim olmak gerekir. Fotoğraf okuması, tanımlama ve analiz etme yöntemleri*

*kullanılarak da yapılmaktadır. Bu bağlamda tanımlama yöntemi fotoğrafa konu olan imajların ve detayların gözlemlenmesi ile fotoğrafın yüzeysel tenkidinin gerçekleşmesidir. Analiz etme yöntemi ise görüntüyü anlamlandırılması, içerik tenkidinin (muhteva analizi) yapılmasıdır. Fotoğrafta yer alan eşyalar, kişiler, dekorlar gibi unsurların tanımlanması, kişilerin giysileri, saç modelleri üzerinden sosyal statü ve eğitim seviyelerinin ortaya çıkarılması analiz etme yöntemlerinden biridir”.*

Fotoğraflar, dönemin önemli kanıtlarıdır ve birer kültürel bellek verisidir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında modernleşme reformlarının ön plana çıktığı dönemde bir ulusun ortaya çıkışı fotoğraflar üzerinden okunabilmektedir. Mustafa Kemal Atatürk, şapka ve kılık kıyafet devrimi ile Batılılaşma yolunda atılan adımları topluma aktarmış, gerçekleştirdiği inkılaplara giyim tarzıyla bizzat kendisi öncülük yapmıştır. Fotoğraf üzerinden yapılan değerlendirmeler fotoğrafın ait olduğu döneme, siyasal, sosyal ve ekonomik duruma göre gerçekleştirilir. Araştırmada Atatürk'ün resmi ortamlar dışında kullandığı giysileri belgeleyen fotoğraflar analiz edilmektedir (Sezer Arıç, 2006).

Atatürk yenilikçi karakteri ve giyim tarzıyla Türk ulusuna moda konusunda önderlik yapmıştır. Özellikle 1920'li ve 1930'lu yıllarda Avrupa modasını yakından takip ettiği yazılı kaynaklarda belirtilmektedir. Bu dönemde özellikle İngiltere'den yayılan erkek giyim modasını takip etmiştir. Şahin'in Vassiliev'den aktardığına göre; modanın dönüm noktası 1920'lerdir (Şahin, 2006) ve bu dönemde Avrupa ve Amerika'da erkek giyim modasında İngiliz giyim tarzı ön plandadır. Windsor Dükü VIII. Edvard'da bu dönemde erkek giyim modasının en iyi temsilcisiydi. Erkek giyim dergisi Esquire 30'lu yılların Amerikan erkek giyiminin tamamıyla İngiliz tarzında olduğunu, çünkü 20'li yıllarda erkeklerin İngiltere'nin en ünlü terziler sokağı olan Savile Row'dan alışveriş yaparak giyindiklerini belirtir (Flusser, 1987).

1929'da New York borsasındaki çöküş tüm dünyayı etkilemiştir. Kriz nedeniyle 1929 yılından sonra moda ayırılan bütçe kısıntıya uğramıştır. Bu dönemde gelişen ısmarlama giyim, yalnızca zengin sınıflara yöneliktir ve bireysel üretim gerektirir. Yazarın aktardığına göre modanın uluslararası düzeyde genişlemesinde ısmarlama giyimin payı büyüktür ve ısmarlama giyim, modanın öncülüğünü yapmıştır (Şahin, 2006). Hüseyin Özkan'dan alınan bilgilere göre Atatürk'ün, Venedik, Almanya ve İngiltere'ye ısmarladığı giysilerinde özel kalıplar, farklı dikim teknikleri ve farklı ölçüler kullanılmıştır. Cemal Kutay ise röportajında Atatürk'ün Türkiye'deki terzilerinin Levon Kordonciyan, Arman ve Kemal Milaslı olduğunu bildirmiştir (Özgentürk, 2018).

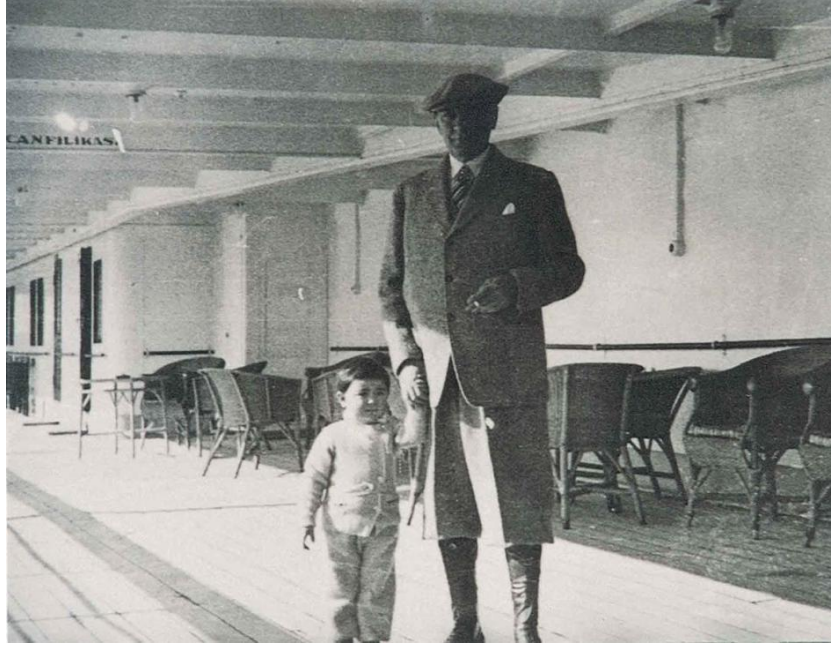
Diğer taraftan 1920'lerden itibaren Hollywood filmlerinde Clark Gable, Gary Cooper ve Fred Astaire gibi idoller Amerikan terzciliğinin tanıtılmasını desteklemişler, erkek giyim modasında trend belirleyen bir rol üstlenmişlerdir (Hopkins, 2016). 20. yüzyılın başlarında Norkfolk avcı ceket ve diz altında biten büzgülü paçalı pantolon modelleri kullanılmaya başlanmıştır. Diz altında biten pantolonlar golf pantolonu olarak da



benimsenmiş, sıklıkla triko bir süeter ve melon şapka ile birlikte kombinlenmiştir (Hopkins, 2016).

Atatürk 1935 yılında Ege Vapuru güvertesinde manevi kızı Ülkü ile verdiği pozda dönemin modası olan tüvid takım elbisesi ile görülmektedir. Diz altından büzgülü pantolonu ve bedeni saran ceketi ile oluşturduğu takımını kahverengi desenli kravatı, kasketi ve kahverengi botları ile tamamlamıştır (Görsel 1.). Yazılı kaynaklardan ve fotoğraflardan seyahatlerinde daha çok tüvit takımını, güderi ceketini, jokey pantolonunu giydiği anlaşılmaktadır (Özgentürk, 2018).

Modacı Vural Gökçaylı’nın anlatımıyla; Atatürk Mekteb-i Harbiye’deki Alman hocalarının giysilerini yakından gözlemlemiştir. Spor giysiyi de, abiye giysiyi de çok iyi taşıyan bir bedene ve jestlere sahiptir. Bütün giysileri çok iyi dikilmiş, iyi terzilerin elinden çıkmıştır (Özgentürk, 2018).



**Görsel 1.** Atatürk’ü 1935 yılında Manevi Kızı Ülkü ile Ege Vapuru güvertesinde (17.02.1935)

**Figure 1.** Atatürk with his adopted daughter Ülkü on the deck of the Aegean Ferry in 1935 (17.02. 1935)

1920’li ve 1930’lu yıllar erkek giyiminde pamuklu tenis tişörtü ve yüzme şortu gibi yenilikçi yaklaşımlara tanıklık edilmiştir. Kürekçilerin giydiği çizgili blazer ve flanel pantolon dönemin spor kıyafetleri olarak kabul görmüştür. Gündelik rahat tarzı temsil etmesi bakımından tüvid ve flanel birlikteliği moda algısı daha yüksek kişiler tarafından tercih edilen bir spor giyim tarzı olarak kalmaya devam etmiştir (Hopkins, 2016).

1930’lu yılların ceket yakaları, pantolon boyu ve paça genişlikleri, ayakkabı modellerindeki değişimler klasik ve spor tarzı birlikte sunmuştur. Bu dönemde spor ceketler, şapka, kravat, gömlek ve pantolonlar günlük, rahat kıyafetler olarak kullanılmıştır (Flusser, 1987). Atatürk dönemin moda anlayışını kendine uyarlayarak şık ve spor tarzını yaratmıştır. Yaz aylarında kısa kollu, ipek ya da keten gömlek giymiştir.



Açık kızıl-kahverengi süet ceketi, hem dönemin modası hem de tüm zamanların en şık giysisi olarak Atatürk'ün tercih ettiği giysiler arasında yer almıştır. Aksesuar olarak baston ve şapkasını kullanmayı ihmal etmemiştir (Özgentürk, 2018).

Akçiçek (2005), Atatürk'ün giyim zevkini, kitabında yer verdiği bazı hatıralar üzerinden şöyle aktarır; temizliğine ve giyimine özen gösteren Atatürk savaş esnasında dahi bu özelliklerinden vazgeçmemiştir. Anafartalar Kahramanı olduğu Çanakkale Cephesi'nde görev aldığı sırada küçücük kulübesine bir banyo koydurmuştu. Annesi Zübeyde Hanım Atatürk'ün çocukluk dönemini anlatırken; *"Mustafa'm! Küçücük çocukken bile gayet temiz giyinirdi"* demiştir. Atatürk de çocukken iyi giyinmeyi çok sevdiğini belirtmiştir. *"Giyimine dikkat etmeyen insanın kendisine de topluma da saygısı yoktur"* diyen Atatürk, Cumhurbaşkanı olduktan sonra askeri üniformasının bir daha giymemiştir. Sabiha Gökçen de; *"Her gün çamaşır ve elbisesini değiştirirdi"* diyerek Atatürk'ün temizliğine ve kıyafetlerine ne kadar özen gösterdiğini ifade etmiştir. Cemal Kutay'da Atatürk'ün Florya Köşkü'nde ve Yalova Termal Kaplıcalarındayken hep beyaz ve spor giyindiğini belirtmiştir.

Atatürk'ün 1 Mart 1923 yılındaki TBMM'nin açılış konuşması sırasındaki kıyafeti, yabancı gazetecilerin dikkatini çekmiştir. Journal Gazetesi'nin muhabiri Pierro Benoit Atatürk'ün kıyafeti ile ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

*"Onda bir husus öncelikle insanın gözünü açıyor; özenli, hatta aşırı titiz bir biçimde giyinmiş oluşu, Redingotu kusursuz, hafif beyaz çizgili pantolon, açık renk tozluklarla kaplı, cilalanmış ayakkabıların dimdik üzerine iniyor. Katlı yakanın üzerindeki kravatın güvenle ve ağır ağır bağlandığı hissediliyor"* (Akçiçek, 2005).



**Görsel 2.** Mustafa Kemal Atatürk Baltacı Çiftliği'nde. (Yalova, 03.09.1929)

**Figure 2.** Mustafa Kemal Atatürk at Baltacı Farm in Yalova. (03.09.1929)

Giyimine özen gösteren Atatürk açık renkleri tercih etmiş ve daima sade olmaya önem vermiştir (İnan, 1955). Kılıç Ali anılarında Atatürk’ün misafirlere elbise, gömlek, kravat ve kürk hediye etmekten büyük zevk aldığını yazmıştır (Turgut, 2006).

Atatürk 1929 yılına ait Yalova’da Baltacı Çiftliği’nde çekilmiş fotoğrafında dönemin giyim tarzını yansıtan takımıyla görülmektedir (Görsel 2.). Yüksek yakalı, bedeni saran ceket, bol ve diz altında biten pantolonu ile rahat ve şıktır. Papyonu, desenli çorapları ve deri botlarıyla spor ve klasiğin mükemmel birlikteliğini yansıtmıştır.

Türkiye Cumhuriyetinin ilk müzik sanatçılarından olan Cevad Memduh Altar, Atatürk’ün yazlık kıyafetlerindeki şıklığı şöyle anlatmıştır;

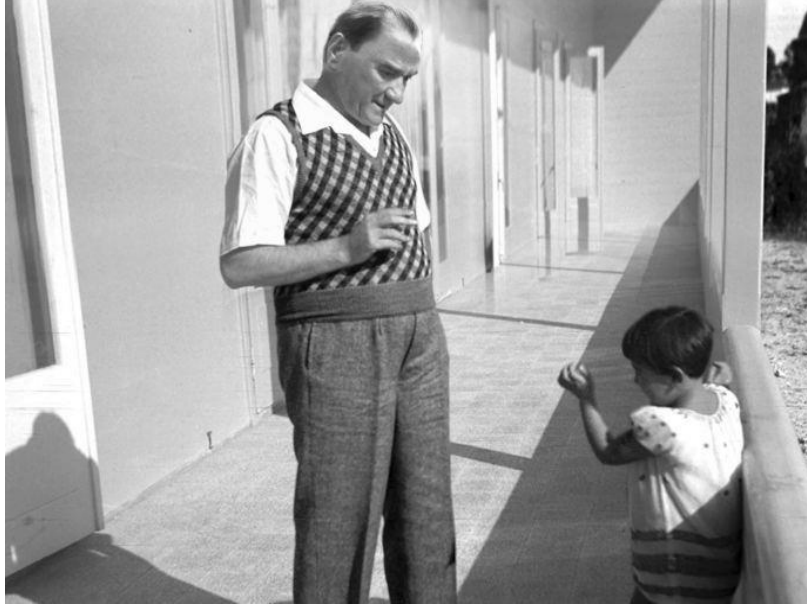
*“Açık yakalı beyaz gölekler giyerdi. Kafamda iki klasik fotoğraf var. Birincisi Savarona’nın güvertesinde açık yakalı beyaz bir gömlek ve üstünde örgü, kolsuz süveter, ikincisi traktör üzerinde, altında golf pantolonu ve üstünde açık renk ceket. Bir de ceketsiz, yani yalnız gömlekle çiftlikteki halini hatırlıyorum”* (Özgentürk, 2018).



**Görsel 3.** Atatürk Ege manevralarında (1937)  
**Figure 3.** Atatürk in the Aegean maneuvers (1937)

Erdirençelebi’nin (2011) ‘Atatürk’ün Şıklığı’ kitabında Atatürk’ün 1937 yılında Ege Manevralarında giymiş olduğu pantolonu detaylı bir şekilde anlatılmıştır; Krem renkli keten kumaştan dikilmiş jokey pantolonun diz kadar olan kısmı bol, dizden aşağısı

dardır. Ön bedenler iki parçadan oluşmuştur. Arka bel oldukça yüksektir. Bel kısmında askı düğmeleri ve arka belde bel genişliğini ayarlama detayı bulunmaktadır. Kapama şekli dört adet ilik düğme ile oluşturulmuştur. Dizin altında sekiz adet zımbalı bağcık, bunların altında da üçer adet düğmeden oluşan kapama hattı bulunmaktadır. Kıyafetini kahverengi ceket, kasket, papyon ve çizme ile tamamlamıştır (Görsel 3.).



**Görsel 4.** Atatürk manevi kızı Ülkü ile Florya'daki yazlık köşkte (12.09.1936)

**Figure 4.** Atatürk with his adopted daughter Ülkü at the summer mansion in Florya (12.09.1936)

Atatürk'ü ceketi olmadan görebildiğimiz nadir fotoğraflardan birisi 1936 yılında Florya'daki yazlık köşkte bulunduğu bir güne aittir. “V” yakalı kahverengi, bej, bordo renklerinde, baklava desenli süveteri, kısa kollu gömleği ve yüksek belli pantolonu ile fotoğrafta dönemin modasını yansıtmıştır (Görsel 4.).

Atatürk, Ege Vapuru'yla Trabzon'a gerçekleştirdiği seyahate ait bir fotoğrafında, açık kahverengi süetden dikilmiş montuyla Hakimiyet-i Milliye Gazetesi'ni okumaktadır. 1930 yılına ait fotoğraf, Atatürk'ün giymiş olduğu montu detaylı görebildiğimiz nadir belgelerden birisidir (Görsel 5.). Anıtkabir Atatürk Müzesi'nde bulunan mont olduğu tahmin edilen bu model hakkında Altemur Kılıç anılarını şöyle paylaşmıştır; ‘Sanırım (mont) İngiltere’den gelmiş. Belki de iki tane gelmiştir ve bir tanesini (Atatürk) bana yollamıştır, tam bilmiyorum...’ Meral Erdirençlebi kitabında montun yaka, kol ağzı ve etek uçlarının yün örgüden yapıldığını belirtmiştir. Hasan Yelmen Atatürk'ün otuzlarda deri ceket giymesinin İngiliz ve Alman modasını takip etmesinden kaynaklanabileceğini aktarmıştır. “Çünkü bizim öğrendiğimiz kadarıyla Atatürk Avrupa’daki moda akımını çok yakından takip ediyor” cümleleriyle klasik giyimde olduğu gibi spor giyim konusunda da Atatürk'ün dönemin modasını takip ettiği anlaşılmaktadır (Özgentürk, 2018).



**Görsel 5.** Atatürk Ege Vapuru’nda, Trabzon’a seyahati sırasında Hakimiyet-i Milliye Gazetesi’ni okurken (27.11.1930)

**Figure 5.** Mustafa Kemal Atatürk is reading Hakimiyet-i Milliye Newspaper while traveling to Trabzon on the Aegean Ferry. (27.11.1930)

Atatürk’ün rahat ve şık giyim tarzını yurt gezilerinde görebilmekteyiz. Özellikle gittiği yerin şartlarına, mevsimine uygun kıyafet seçtiğini kaynaklardan öğreniyoruz. Şahin’in (2006) Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türkiye’de moda anlayışı üzerine yapmış olduğu araştırmaları yazdığı kitabında Atatürk’ün giyim, kuşam ve yaşantısının topluma nasıl örnek olduğu anlatılmaktadır;

*“Tüm ülke halkının özellikle Ankara sakinlerinin bir bölümünün Cumhuriyet rejimiyle özdeşlik kurmaları, modern hayat tarzına uyum sağlamalarını Batılılaşma projesine adapte olmalarını hızlandırmıştır. Ankara’da düzenlenen balolar, partiler, temsiller konserler, yerleştirilmeye çalışılan batılı eğlence tarzlarından bazılarıdır. Bu ortamlarda ne giyileceği, nasıl davranılacağı, neler yenilip içileceği gibi konular Mustafa Kemal’in direktifleriyle ve onun hal ve tavırları izlenerek öğrenilmektedir. Başkentliğin ilk yıllarında Ankara’da bulunmayan ancak Mustafa Kemal’in üzerinde görülen giyecek ve aksesuarlar şehrin ileri gelenlerince İstanbul’dan getirilmektedir. Şehirde “Mustafa Kemal Modası” adı verilen bir giyim kuşam ve yaşantı biçimi yaygınlaşır” (Şahin, 2006).*

Tüm bu kostümler, kombinler 1920’lerde ve 30’larda, Cumhuriyet Türkiye’sinde tasarlanmıştır; yoksulluktan ve yoksunluktan mustarip olunan zamanlarda, yerli malı haftalarının heyecanları içerisinde... (Özgentürk, 2018). Bu dönemde yeni yaşam biçimleri, artan tüketim ihtiyacı yabancı mallara yönelik talebi artırmış ve Genç Cumhuriyet yönetimi bu durumun yarattığı olumsuzluklara karşın uzun süre ülkenin gündeminde kalacak ‘yerli malı kullan’ kampanyalarını başlatmıştır. Daha sonraki yıllarda kurulan Sümerbank ile (1933) giyim ve dokuma sanayinin gelişmesi



hedeflenecektir. Kendi malını üretmeyi, nitelikli iş gücü yaratmayı hedefleyici atılımla moda, tüm sosyal sınıflara yayılarak, ısmarlama terzi ürünü olmaktan çıkmaya başlayacak ve daha ucuz olan hazır giyim ilk adımları atılacaktır. 1930'larda ekonomik kriz ile sadelik ön plana çıkacaktır. Yerli malına olan talebin arttırılmasında Sümerbank önemli görevler üstlenmiştir (Şahin, 2006).

Atatürk'ün liderliğinde Cumhuriyet ve demokrasi tesis edilmiş, sanayi toplumuna giden yolda hazırlıklar gerçekleştirilmiş, giyim-kuşam alanında yapılan inkılaplarla ulus devlet anlayışı çerçevesinde modern bir devlet, toplum, birey ve yaşam tarzı yaratılmıştır.

## Sonuç

Giyim kuşam, insanlık ile birlikte var olmuştur ve insanların duygularının, düşüncelerinin, inançlarının, kişilik özelliklerinin dışı vurumudur. Kısacası giysiler kimliğin bir parçasıdır. İnsanlık tarihine bakıldığında, uygarlık aşamaları içerisinde giyimde de önemli değişimler yaşanmıştır. Avcılık ve toplayıcılık dönemlerinde, yerleşik hayata geçip tarımsal üretime geçildiğinde, şehir devletlerinin ve imparatorlukların kurulduğu dönemlerde, yeni mesleklerin ortaya çıkmasında, toplumsal sınıfların ve statülerin oluşması neticesinde kılık kıyafet alanında da önemli ve simgesel içerikte değişiklikler ortaya çıkmıştır.

Giyim şekillerinin ortaya çıkışında ve değişiminde, coğrafya, iklim, din ve inançlar, gelenek ve görenekler, ekonomik güç, yaşam biçimi, hayat tarzı, zihniyet, dünya görüşü, siyaset, ideoloji, kültürler arası etkileşim gibi pek çok unsur etkili olmuştur.

Modernitenin ortaya çıktığı ve şekillendiği Batı Avrupa'da 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başında sanayi toplumuna geçilmiş ve şehirleşme artmış, üretim makinelerle fabrikalarda yapılmaya başlanmış, yeni ulaşım araçları kullanılmaya başlamış yeni meslekler ortaya çıkmıştır. Neticede yeni bir yaşam/hayat tarzı, yeni bir dünya görüşü ortaya çıkmıştır. Yaşanan değişim ve dönüşümlerin sonucunda çağdaş veya modern dönemin kendi koşullarına ve zihniyet anlayışına göre giyim alanında önemli ve radikal değişiklikler yaşanmıştır.

Modernleşme sürecinde her alanda olduğu gibi kültürel değişiklikler çerçevesinde kılık kıyafet konusunda da yenilikler gerçekleştirilmiştir. Atatürkçü Düşünce Sistemi'nin temel ilkeleri arasında yer alan Halkçılık ilkesi ve aynı zamanda Ulus-Devlet modeli çerçevesinde kılık ve kıyafet alanında çağdaş bir atılım gerçekleştirmiştir. Bu doğrultuda vatandaşlar arasında yasalar önündeki eşitliğin yanı sıra kılık kıyafet alanında da bir eşitliğin sağlanması hedef alınmıştır. Daha önceki dönemlerde hayatın her alanında görünür olan sınıfların, meslek gruplarının, zümrelerin ayrıcalıklarına, imtiyazlarına son verilmiştir.

Atatürk her alanda olduğu gibi kılık kıyafet konusunda da Türk milletine örnek olmuştur. Resmi ortamlarda giymiş olduğu takımın yanı sıra yurt gezilerinde, gittiği yerin özelliğine göre rahat-şık kıyafetleri tercih etmiştir. Avrupa'da ve Türkiye'de, terzilerinin olduğu



bilgisine ulaşılan kaynaklarda ayrıca Atatürk’ün dönemin giyim modasını yakından takip ettiği de sıklıkla belirtilir. Dönemin fotoğraflarından elde edilen verilere bakıldığında özellikle İngiliz modasının önemli detaylarını kendi stiline uyarladığı görülmektedir. Atatürk giyim ve kuşamında her zaman titiz ve özenlidir, baston, şapka, kravat ve papyonu klasik giyimde olduğu kadar günlük giyiminde de tercih etmiştir. Sümerbank fabrikalarının yerel üretime sağlayacağı katkıya dikkat çekerek bir ulusun kendi modasını yaratmasının yolunu açmıştır.

## Kaynakça

- Aslan, G. (2011). Ortaçağdan Günümüze “Modernite”, Doğuşu ve Doğası. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 4(7):10-26. DOI: 10.14520/adyusbd.101
- Akçiçek, E. (2005). *Atatürk’ün sağlığı hastalıkları ve ölümü*. ss. 77-80 (1nci Basım). Güven Kitabevi.
- Aydın, R. (2018a). Türk modernleşmesinde bir görünüm ve değişim temsili olarak kıyafet. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*. 3(6), 48-70.
- Aydın, R. (2018b). Ulus, uluslaşma ve devlet: bir modern kavram olarak ulus devlet. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*. 6(1), 229-256. <https://doi.org/10.14782/marusbd.412645>
- Bayhan, H. (2006). *Ulus devlet, modernizm ve postmodernizm*. (Tez No: 204336) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Hukuku Anabilim Dalı]. Açık erişim. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=qW8aXC-sA936G1ppHeRVow&no=epx3ogbjvVAE-emSnoZTXQ>
- Baykal, Ö. (2022). Görsel tarih çalışmalarında fotoğraf okuma yöntemi. *Journal of Anglo-Turkish Relations*. 3(1), 97-125
- Bozkır, G. (2010). İzmir basınında Mustafa Kemal Atatürk’ün Kastamonu gezisi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 9(20), 109-126
- Crane, D. (2018). *Moda ve gündemleri – giyimde cinsiyet, sınıf ve kimlik*, (Çeviri: Ö. Çelik). S. 367. Ayrıntı Yayınları.
- Doğanoğlu, M. (2022). Halkçılık ilkesinin bedene yansıması: türkiye’de ulus inşası ve kıyafet meselesi, *Mülkiye Dergisi*. 46(1), 276-296.
- Er, H. (2022). Modanın 1923-1940 yılları arasında yazılan Türk romanlarındaki yolculuğu. *Akdeniz Akademisi, Yeniden Akdeniz Bülteni, Tasarım Özel Sayısı*, , İzmir Büyükşehir Belediyesi. s. 24.
- Erdirençlebi, M. (2011). *Mustafa Kemal Atatürk’ün şıklığı (sivil giysilerden örnekler)*. Eğitim Yayınevi. s. 51. ISBN: 978-605-4392-38-4.
- Erşan, M. (2006). Mustafa Kemal Atatürk’ün batılılaşma hakkındaki düşünceleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), 40-50
- Flusser, A. (1987). *Clothes and the man /the principles of fine men’s dress*. Villard Book, ISBN: 0-394-54623-7.
- Güler, A. (2007). Bir çağdaşlaşma modeli olarak Atatürkçülük. s. 8. <https://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/>; [http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/guler\\_01.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/guler_01.pdf), Erişim Tarihi: 06.11.2023

- Hopkins, J. (2016). *Moda Tasarımında Erkek Giyim*. (Çeviren: Nilgün Altına). Literatür Yayıncılık, ss. 80, 111, 114.
- İnalçık, H. (1998). Atatürk ve Türkiye'nin modernleşmesi. *Belleten Türk Tarih Kurumu Dergisi*. 52(204), 985-992. Kasım 1988, <https://belleten.gov.tr/ozet/2055/tur>
- İnan, A. (1955). *Atatürk'ten hatıralar: 2-Kemal Atatürk'ü anarken*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İmrag, K. (2022). Şapka İnkılabının sosyo-ekonomik yönleri: şapka ithalatı, yerli üretim ve halka yansımaları. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*. 38(106), 545-584.
- Kuçuradi, İ. (2006). Devrim kavramı ve Atatürk'ün kültür devrimi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Özel Sayı, 1-10. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/musbed/issue/23528/250693>
- Metin, C. (2021). Bir tarihsel süreç olarak modernleşme. *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 25, ss. 71, 75.
- Önder Erol, P. (2016). Modernite projesinin kökenleri, dinamikleri ve sonu. *Sosyoloji Dergisi*. Yıl: 2016, Sayı: 33, s. 51.
- Özer, İ. (2005). *Avrupa Yolunda Batılılaşma, İstanbul'da Sosyal Değişimler*, s. 378. Truva Yayınları.
- Özgentürk, N. (2018). *Gazi'nin tanıkları anlatıyor... O daima şık*, Karakarga Yayınları
- Rzayeva, R. (2015). Türk toplumu ve modernleşme, s. 607. <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/RZAYEVA-Roida-TÜRK-TOPLUMU-VE-MODERNLEŞME.pdf>
- Sarısamam, S. (1998). Cumhuriyetin ilk yıllarında kadın kıyafeti meselesi, *Atatürk Yolu Dergisi*. 6(21), 97-106, [https://doi.org/10.1501/Tite\\_0000000112](https://doi.org/10.1501/Tite_0000000112)
- Sezer Arıç, A. (2006). Türklerde kıyafetin kısa tarihi, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*. 22(64-65-66), 141-160.
- Şahin, Y. (2006). *1920-1930 yılları arasında türkiye'de kadın slüetinde moda anlayışı ve değişimler*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, ss. 110, 112, 159, 163, 233.
- Turgut, H. (2006). *Atatürk'ün sırdaşı Kılıç Ali'nin anıları*. (7nci Baskı). s. 596, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zabunoğlu, H. G. (2018). Günümüzde ulus-devlet, *Erciyes Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 13(1), 535-559. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/eruhfd/issue/37046/425657>
- Görsel 1.** <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1935/2/17/Mustafa-Kemal-Ataturk-Ege-Vapurunda-manevi-kizi-Ulku-Adatepe-ile-birlikte-17021935/1> Erişim Tarihi: 05.11.2023
- Görsel 2.** <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1929/9/3/Mustafa-Kemal-Ataturk-Yalovada-Baltaci-Ciftliginde-03091929/5/Full> Erişim tarihi: 05.11.2023
- Görsel 3.** <https://ajournal.blog/Ajournal/Icerik/zamaninin-otesinde-bir-moda-anlayisi> Erişim Tarihi: 05.11.2023
- Görsel 4.** <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1936/9/12/Mustafa-Kemal-Ataturk-Floryada-Deniz-Koskünde-cok-sevdigi-manevi-kizi-Ulku-ile-birlikte-12091936/6> Erişim Tarihi: 05/11/2023
- Görsel 5.** <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1930/11/27/Mustafa-Kemal-Ataturk-Ege-Vapuruyla-Trabzona-seyahatinde-Hakimiyet-i-Milliyeye-Gazetesini-okuyor-27111930/9> Erişim Tarihi: 05/11/2023

**ARAŞTIRMA MAKALESİ**  
(Research Article)Duygu Kocabaş Atılğan<sup>1</sup>,  
Orcid: 0009-0005-7954-3255<sup>1</sup>Lecturer (PhD), Bakırçay University,  
Press, Public Relations and Promotion  
Coordination Office, İzmir, Türkiye**Sorumlu Yazar (Corresponding Author):**  
Duygu KOCABAŞ ATILGAN  
duygu.atilgan@bakircay.edu.tr**Anahtar Kelimeler:**Osmanlı'da yasaklar, Osmanlı kadın  
giyimi, Osmanlı kadını, Osmanlı kadın  
hareketi, Osmanlı batılılaşması**Keywords:**Prohibitions in Ottoman, Apperal of  
Ottoman Woman, Ottoman Woman,  
Ottoman Woman's Movement,  
Westernization of Ottoman**Batılılaşma Döneminden Cumhuriyet'e Osmanlı Kadın Giyim Kuşamında Yasaklar**

Prohibition in Ottoman Women's Clothing from the Westernization to the Republic

DOI: 10.54976/tjfdm.1373124

**Alınış (Received):** 09.10.2023**Kabul Tarihi (Accepted):** 18.12.2023**ÖZ**

Batılılaşmanın etkisiyle tanıştığı yeni düzen, Osmanlı kadını alışıktığı yaşam tarzından farklı bir hayatla tanıştırmıştır. Kendilerini merak eden batılı seyyahlarla iletişim kuran Osmanlı kadını, olağan yaşamlarında karşılık bulan değişimlerle anılmaya başlanmıştır. Bu değişim, sadece giyim kuşam konusundaki farklı taleplerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumsal hayatta var olma isteği olarak da kendini göstermiştir. Ataerkil bir yapıya sahip olan Osmanlı'da, dini inançlara uygun olmadığı gerekçesiyle kadınların giyim tarzı ve yaşam biçimi üzerine pek çok yasak getirilmiştir. Bu yasaklarla kadına olan baskıyı artırarak, yeniliklere olan ilgiyi engellemek amaçlanmıştır. Dini inançların yanı sıra ekonomik ve sosyokültürel faktörler de bu yasakların getirilmesinde önemli rol oynamıştır. Yasakların çoğalmasıyla birlikte üzerindeki baskıyı daha çok hisseden Osmanlı kadını, yaşadığı hayatı sorgulamaya başlamış ve kendini keşfetme yolunda bir adım atmıştır. Kadınlar bir araya gelerek toplumda bir farkındalık oluşturmuş ve böylece kadın meselesi tartışılması gereken önemli bir konu olarak gündeme gelmiştir.

Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Öğretim Üyesi Füsün Özpulat danışmanlığında hazırlanan "18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyim Kuşamında Yasaklar" adlı sanatta yeterlilik tezinden türetilmiştir.

**ABSTRACT**

By the effect of westernization, Ottoman female, who introduced a new order instead of the familiar one, began to hear interest whether the new was. This interest shadowed out not only by the requests that was differentiated about the subject of apparel, but also by the need for presence of woman in social life. Several bans devoted to women's apparel and life style on account of the fact that not obeying the religious rules were put in Ottoman Empire in which was formed around a paternalistic mentality. Thus, it was intended to eliminate the interest to reform by increasing the influence on women. As well as the religious faith, definite issues related with economical and sociocultural properties were known as deterministic factors. Ottoman woman, felt much pressure by the increase of the prohibitions, began to question and took a concrete step about self knowledge. An awareness was created by lialising and thus it was provided to move up the women subject as to be discussed.

The article was prepared under the supervision of Dokuz Eylül University, Fine Arts Institute Faculty Member Füsün Özpulat, "18. It was prepared based on the proficiency in art thesis titled "And Prohibitions in 19th Century Ottoman Women's Clothing".

**Kaynak gösterimi:** Atılğan D.K., (2024). Batılılaşma Döneminden Cumhuriyet'e Osmanlı Kadın Giyim Kuşamında Yasaklar. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2024, 6(2), 97-120, doi: 10.54976/tjfdm.1373124**How to cite:** Atılğan, D.K., (2024). Prohibitions in Ottoman Women's Clothing from The Westernization to The Republic. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2024, 6(2):97-120, doi: 10.54976/tjfdm.1373124

## **Giriş**

Yasak, Moğolca düzenlemek, nizam vermek, kanun yapmak anlamında bir kökene sahip olsa da günümüzde yapılmaması gereken, yapıldığı taktirde ceza ile sonuçlanan eylemler anlamına gelmektedir. Toplum ve yasak kavramları bir arada düşünüldüğünde yasakların iktidarın halk üzerine korku salarak baskı kurması, zorlayarak o eylemin yapılmamasını sağlaması olarak nitelendirilebileceği görülür. Bir diğer deyişle yasak, yasaklayanın yasaklanan üzerinde baskı oluşturma, onu kontrol etme aracıdır. Böylelikle de yasaklayan gücünü, ihtişamını perçinler ve yasaklanana bunu kabul ettirir. Bu durum yasak uygulayan güçlerin çıkarlarına öncelik veren bir sistemdir. Pek çok konuda uygulanabilen bu yasaklar toplumun o dönemki yapısı hakkında fikirler verebilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son 200 yılında, kadının toplumsal yaşamdaki yeri, giyim kuşam zevklerindeki batıya dönük değişimleri, kadının dış görünümünü değiştirmeye başlamıştır. Değişim yalnızca dış görünüm ile sınırlı kalmamış, düşünce yapıları da değişikliğe uğrayarak kadınlar arasında dilden dile konuşulup yayılmaya başlamıştır. Bu değişim şeriat ile yönetilen bir toplum olan Osmanlı İmparatorluğunda hoş karşılanmamıştır. Kadının toplumsal yapısında gerçekleşecek bir yozlaşma korkusu kadının kontrol altına alınması gerekliliğini doğurmuş ve kontrol mekanizması olarak yasaklar gündeme gelmiştir Osmanlı Dönemi kadın giyim kuşamı, kadın giyiminde uygulanan baskı ve yasaklar ışığında cinsiyet rollerinin oluşması ve kadının o dönemdeki kimliğinin şekillendirilmesi açısından önem teşkil etmektedir.

Bu noktada 18. ve 19. yüzyıllarda sadece kadın giyim kuşamında uygulanan yasakların toplumdaki kadın-erkek ilişkileri açısından ışık tutucu olacağı düşünülmektedir. Bu makalede Osmanlı döneminde toplumdaki cinsiyet rollerinin kullanılan giysilere yansması ve giysilerle oluşturulan baskının o dönemki sonuçları irdelenecektir. Osmanlı kadınının batıdan aldığı, almak istediği öğeleri, yaşayışlarını ve giyim kuşamlarını konu alacak olan makalenin, bu vesileyle, Osmanlı İmparatorluğunun gerileme ve çöküş dönemindeki bunalımına, toplumsal yaşamına ve aynı dönemde Batı uygarlıklarının gelişimine ve sıkıntılarına da ışık tutacağı düşünülmektedir.

## **Osmanlı-Batı Etkileşimi**

Kuruluşundan 16. yüzyılın sonlarına kadar sürekli yükselen bir ivmeyle varlığını ve mevcudiyetini güçlendirmiş olan Osmanlı İmparatorluğu, 16. yüzyılda en parlak dönemini yaşamıştır. Kuruluşundan en güçlü olduğu döneme kadar, halkın yaşam düzeyi diğer uygarlıklarla kıyaslandığında, rahat ve ferah olmasıyla dikkat çekmektedir. Her açıdan diğer ülkeler tarafından takip edilen İmparatorluk, zamanla cehalet, yanlış yönetim stratejileri, devlet merkezinde yaşanan bozukluklar sebebiyle çağın gerisinde kalmış ve bu aksaklıklar şehir merkezlerinde ve taşrada yaşayan halka yansmıştır.

Kuruluş ve Yükseliş dönemlerinde yaşanan ferah ve sağlıklı düzen yerini yolsuzluklara, iç çatışmalara ve huzursuzluklara bırakmış; devlet eski saygınlığını ve gücünü yitirmiştir.

Batılı ülkelerce pek çok kapının anahtarı olan ve kabul gören yenilik Osmanlı İmparatorluğu tarafından hoş karşılanmamıştır. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu'na göre hayatın kanunu; değişimde değil, düzende saklıdır. Korunması gereken değer dengedir, evrim ya da ilerleme değildir (Berkes, 2011). 18. yüzyıla kadar bu inanışla gelen Osmanlı İmparatorluğu idaresi, yüzyılın başlarından itibaren Batılı dünya ülkelerinin gerisinde olduğunu fark ederek aralarında meydana gelen seviye farkını geleneksel kurumları diriltmek, güçlendirmek ya da korumak yerine Batı'ya yönelerek, Batılılaşarak kapatmayı tercih etmiştir (Faroqhi, 1997). Bu eğilim devletin gücünü desteklemek kadar teknolojik ve ekonomik kalkınmanın gerekliliğini de kapsamaktadır (Berkes, 2011).

Batılılaşma adına atılan pek çok adım yurtdışına gönderilen elçilerin gözlemlerinden hareket edilerek kurgulanmıştır. Bu gözlemler sonucunda Osmanlı batıyı tanıırken, batı da Osmanlı'yı tanımaya başlamıştır. Bu yüzden 18. yüzyıl, Osmanlı'ya yapılan seyahatlerin arttığı bir dönem olma özelliği taşır. Pek çok batılı gezgin, Osmanlı'nın gizemli havasını analiz edebilmek için İstanbul'a gelir ve çeşitli seyahatnameler yazarak doğu kültürünü araştırma çabasına girmiştir. Türköri olarak da bilinmekte olan bu etkilenme Batı'nın Osmanlı üzerindeki etkisiyle kıyaslanamayacak boyutlarda olsa da etkileşimin çift taraflı olduğunun bir kanıtıdır. (Germaner, 1996) Bu süreçte Osmanlı kadınları o güne kadar şahit olmadıkları özgüvene, özgürlüğe ve olanağa sahip kadın seyyahları takip etme imkânı bulmuştur. Bu kadınlarla birlikte yaşam şartlarını sorgulayarak, kendilerini batılı hemcinsleriyle kıyaslamaya başlamışlardır. Bu kıyaslama giyim kuşam, eğitim, çalışma hayatı ve sosyal hayatta kendilerine yer arama gibi konularda karşılık bulmuşsa da gerçekleştirilmeleri çok da kolaylıkla sağlanamamıştır. Çünkü şeriata göre kadın iffetini ve namusunu örtünerek ve toplumsal hayatta görünmeyerek kanıtlamalıdır. İdeal olanı kadının toplumsal hayatta dikkat çekmemesidir. Kadın, dikkat çekmemek adına özellikle dış giyim kuşamında vücut hatlarını gizleyen kıyafetler giyer, dikkat çekmeyen renklerde alışlagelmiş kumaşlar tercih eder ve süsten uzak dururdu.

Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle değişmeye başlayan Osmanlı kadın kimliği Lale Devri'yle sosyal hayatta kendisine yer aramış, giyim kuşamlarında gerçekleştirdikleri ufak değişikliklerle parklarda, pikniklerde boy göstermek istemişlerdir. Kadın dış görünümünde gerçekleşmeye başlayan değişimlerin yanı sıra sosyal hayatta kendilerine yer edinme istekleri Osmanlı idaresi tarafından aşırı bulunup tepki görmüştür. Özellikle 18. yüzyılda kadınların sokağa çıkması ve giyinmesiyle ilgili daha da ileri gidilerek bir dizi ferman çıkarıldığı bilinmektedir. Söz edilen fermanlarda dışarı çıkmalarını engellemek için kadınların gidebildiği nadir yerlerden biri olan dikiş, nakış dükkânlarının bu anlayış sonucu kapatıldığı bilinmektedir (Faroqhi, 1997).



## **Batılılaşma Döneminde Osmanlı Kadını Giyim Kuşamında Yasaklamalar**

Ev dışında çok sıkı bir kontrol altında olan kadın, ev içinde daha özgür bir giyim tarzına sahiptir. Zira ev içinde sadece kendi mahremi tarafından görülebildiği için çok da müdahale edilmesine gerek yoktur. Dışarı çıkmasına çok sıcak bakılmayan ama çıktığı zaman da dikkat çekmemeye özen gösteren kadın, ev içinde de katmanlar halinde giyinmektedir. Bunlardan ilki iç giyim olarak nitelendirilebilecek şalvar ve gömlekten oluşmaktadır. Üzerine ikinci bir katman olan entari, hırka, cepken, ceket ya da kaftan giyilmektedir. Etekleri yerlere kadar uzanan entariler belden aşağı doğru bollaşarak üç parçalı ya da iki parçalı yırtmaçlara sahiptir. Düğmeli olan modellerde giyen kişinin statüsüne göre elmas ya da altından yapılmış mücevher şeklinde düğmeler kullanılmaktadır. Yine mücevherlerle süslenmiş ya da som altından yapılmış kemerler ya da kuşaklar entarinin üzerinden takılarak kadınların bellerini süslemektedir. (Davis, 2009). Ev içinde bu şekilde giyinen Osmanlı kadınının, dışarıda dikkat çekmemesi adettendir. D'ohsson bu konuda izlenimlerine dayanarak kadınların nadiren evden çıktıklarını, dışarı çıkmaları gerektiğinde ise tüm vücutlarını örten, uzun ferace giydiklerini belirtmiştir. Kış aylarında yünlü, yaz aylarında ise ipekli kumaşlardan üretilen feraceler, önden açık, kolları ve bedeni geniş, yakaları omuzlara kadar uzanan bir giysi çeşididir. Ellerini feracelerinin de içinde gizleyen kadınların yüzünü de örten iki kat müslin yaşmak ile bu kadın dış giyimi tamamlanmaktadır. İlk tül burun ortasından başlayarak göğsü kapatır ve göbeğe kadar iner. İkinci tül ise başın tamamını kaplar ve gözkapaklarına kadar uzanır. Bu iki tül, birlikte düzenlenerek sadece gözlerin görünmesini sağlar (D'ohsson, 1970).

Batılılaşmanın etkisiyle kadın giyiminde bazı farklılık arayışlarının başladığına değinilmiştir. Giyimdeki değişim ve kadınların yeni taleplerini okumak için dönemin terzi kayıt defterleri de incelenebilir. Terzi defterleri daha çok saray ve çevresinde yaşayan soylu kadınların talepleri doğrultusunda hazırlandığı için genel olarak saray kadınındaki değişimi gözler önüne serecektir. Terzi defterleri Hülya Tezcan başta olmak üzere Selma Delibaş, Serap Yılmaz, Cengiz Epik ve Selin İpek gibi araştırmacılar tarafından incelenmiş ve bu konuda yaptıkları araştırmalar yayımlanmıştır (İpek, 2009). Saray kadınları kalfalar aracılığıyla taleplerini terzilere iletmış ve bu taleplerini detaylı olarak bir kâğıt üzerinde açıklamışlardır. Bu yüzyıla kadar saray kadınlarının, yalnızca saray terzilerinin diktiklerini giyme geleneği bozulmuş ve artık dışarıdaki terzilere de taleplerini iletebilir olmuşlardır. Bu defterler aslında Osmanlı kadınının ne şekilde değiştiğini kanıtlar niteliktedir. Çünkü defterler incelendiğinde talep edilen giysi modellerinin, kumaşlarının, aksesuarlarının hep Avrupa kadınlarının giyim kuşamına benzer nitelikte olduğu görülmektedir (İpek, 2009). Saray kadınlarının yanı sıra saray çevresi ve varlıklı kadınlar tarafından gelen talepler üzerine terziler bu tarz giysiler üretmeye başlamışlardır.



Resim 1. Topkapı Sarayı Arşivlerinde Bulunan Sipariş Sayfaları, 1870'li Yıllar (Koç ve Koca, 2009)

Figure 1. Order Pages in the Topkapı Palace Archives, 1870s

Resim 1.'de bulunan görseller 19. yüzyılda kadınların terzilere verdiği sipariş belgelerini göstermektedir. Topkapı sarayı arşivlerinde bulunan belgelerde Paris modasına ait giysilerin görsellerinin yanına iliştirilmiş el yazısı detay bilgileri ve bir de kumaş örneği bulunmaktadır. Terziye verilen talimatlarda şu ifadelere rastlanır:

*“Renginde güzel atlas ile bu figürlerin kutu ve kıyafetinde olarak bir kat elbise dahi tanzim olunsun. Bu tekinde yalnız arka eteği uzun olduğu halde ön eteksiz olacaktır. Nizamı dahi kendisinden işli olsun”* (Koç ve Koca, 2009:555).

Ev içi kıyafetlerinde bu tarz değişiklikler olurken ev dışı giysilerinde de benzer değişiklikler yaşanmaktadır. Osmanlı kadını, Avrupalı kadınları gördükçe dışarı çıkarken harici olarak giydikleri ferace ve çarşaf ile baş ve yüz aksesuarı olarak kullandıkları yaşmak ve peçelerde değişiklikler yapmaya başlamışlardır. Bu farklılıklar giysilerin etek boylarının kısılması, vücuda oturan, renkli modellerin talep edilmesi şeklinde açıklanabilir (Kıranlar, 2007). Osmanlı dönemi fotoğrafları incelendiğinde en belirgin farklılaşmanın kadınların yaşmaklarında gerçekleştiği görülmektedir. Artık saydam bir şekilde kullanılan yaşmak gizlemekten çok kadın yüzünü vurgular niteliğe sahiptir. Katı kurallar çerçevesinde belirlenmiş olan giyim konusuna alternatif çözümler üretme çabası içinde olan kadın, sadece gözlerin açıkta kalması gerektiğini bilmekte ve bunu uygulamaktadır. Ancak ince kumaşla uyguladığı için hem kendi modasını yaratmış hem de kurallara uymuş olmaktadır. Ancak kadınların klasik tesettür kurallarını esneterek kendi modalarını yaratma çabaları toplumda büyük tepkilerin doğmasına sebep olmuş, diğer kadınlara da örnek olabileceği düşünülerek bir dizi önlem alınması gündeme gelmiştir. Her önlem kadının kendi modasını farklı yollarla yaratma çabasıyla sonuçlanmıştır. Yapılan araştırmalar ışığında kadın giyimini baskı altında tutan yasakların çokluğu ve sıklığının, kadının kendi modasını yaratmak adına farklı yollar bulma çabasından kaynaklandığı söylenebilir.

19. yüzyılın sonlarına doğru kadın için örtünme geleneğinin estetik olma kaygılarıyla birleşip bir süs olgusuna dönüşmeye başladığı söylenebilir. Kadınlar için örtünme geleneği hala devam etse de, modern yaşamın moda anlayışı, örtünme zorunluluğunu dini bir emir olmaktan çıkararak bir çeşit süslenme şekline dönüştürmüştür. Ferace ve yaşmak gibi örtünme unsurları, giderek modanın süslenme malzemelerine dönüşmüş ve kadın yüzü, dini mahremiyetin perdesi arkasından yavaşça gün yüzüne çıkmaya başlamıştır (Bulut, 2008).

Özellikle İstanbul ve çevresinde peçelerin gittikçe daha şeffaf kullanılmaya başlanması amacının değiştiğine kanıt niteliği taşımaktadır. Burada amacın gizlenmekten çok vurgulamak olduğu düşünülmektedir. Resim 2.'de Abdullah Frères'in objektifinden İstanbullu bir kadın görülmektedir. Sokak giyimiyle poz vermiş olan kadının kullandığı peçenin şeffaflığı bütün yüzün görülebilmesine olanak sağlamaktadır. Hatta şeffaflık boyun çevresinde kullanılan inci kolyeyi de apaçık bir şekilde gözler önüne sermektedir.



**Resim 2.** İstanbullu Kadın, Abdullah Frères, 1880 (Özendes, 1999)

**Figure 2.** *Woman from Istanbul, Abdullah Frères, 1880*

D'ohsson İstanbul ziyaretleri sırasında sokaklarda, zaptiye memurlarının kadınlara sert uyarılarda bulunduğu ve bazen uzun veya farklı şekillerdeki geniş yakaları yırttığına sıkça şahit olduğunu belirtmiştir. Ardından bu kadar katı uygulamaların Avrupalılar için şaşırtıcı olduğunu ancak, yönetimin gelenek ve görenekleri sürdürmek amacıyla sürekli halkı denetlediği bir ülkede ve buna alışkın olan insanlar arasında, durumun olağan karşılandığını da eklemiştir (D'ohsson, 1970).

D'ohsson'un ifadesinden, batılılar tarafından kadınların bu tarz yasaklarla bastırılması ve ceza uygulamaları yadırganıyorken, Osmanlı halkının çok da yadırganmadığı sonucu çıkarılabilir. Kurulan bu baskı ile toplum önünde şiddet gören ve aşağılanan kadının utanarak bir daha bu şekilde giyinmesini önlemek amaçlanmıştır. Hatta Osmanlı

kadınının değişeceği ve kontrol edilemeyeceği korkusu konu ile ilgili yasal düzenlemeler yapılmasına bile neden olmuştur. Amaç “eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun bir şekilde yeniden üretmektir”. (Berktaş, 2002) Baskı ve şiddet unsurlarının kullanılmasıyla kadınların bazı kıyafetleri giymeleri yasaklanırken, bazı sosyal özgürlükleri de çeşitli fetvalarla kısıtlanmıştır. Çünkü kadın kimliğinin değişmesinin erkek kimliği üzerinde zayıflatıcı bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Geleneksel erkeklik, kadının erkekten daha aşağıda olduğu varsayılan bir dengeyle şekillenir. Fatmagül Berktaş'ın deyimiyle kadının özgürleşme adına attığı her yeni adım erkeklerin kendini daha az erkek hissetmesine neden olur. Bu da geleneksel erkek imgesinin yıkılmasını tetiklediği için erkek iktidarının temellerini sarsmaktadır (Berktaş, 2002). Bu tehdidi ortadan kaldırmanın en etkili yolu da kadını kontrol altına alarak, olması öngörüldüğü normlarda hareket etmelerini sağlayıp geleneksel ideal kadını yaratmaktır. Bu da her türlü ideolojik araç ile kadın üzerindeki denetimi sıkılaştırmaktan ve kontrol etmekten geçmektedir. Bunlardan bazıları; eski tarzın dışındaki giyim kuşam ile sokağa çıkmak, kayık ile seyahat etmek ve arabalarla ya da yürüyerek mesire yerlerine gitmek konularını içermektedirler. 1789'da I. Abdülhamid, kendi el yazısıyla yazdığı bir fermanda şu şekilde buyurmaktadır:

*“Mecmü iskelelere tembih edesiniz, bu günden sonra karılar yağlı kayığa binmesin. Ve hangi kayıkçı yağlı kayığa karı bindirir ise katlederim ve kayığı batırırım. Hem Müslüman karıları Frenk işi şemsiye ile geziyorlar, tembih edesin. Hele ben kimi görürsem öldürürüm. Bir sıkı tembih edesin. Hem İstanbul'da Çingeneler sokaklarda çalıp çığırırılar imiş. Tembih edesin, çalıp gezmesinler. Bu yazdıklarımın birini bundan sonra duyar işitir isem sizi tekdir ederim.”* (BOA, Hatt-ı Hümayun, nr. 9735, (1204/1789)

Benzeri yasaklamalar ile kadının alışlagelmiş konumuna geri çekilmesi amaçlanmıştır. Kadının genel olarak kafeslerin arkasında gözlerden uzak kalmak zorunluluğunun yanı sıra dışarı çıkma durumunda nasıl hareket edecekleri, nasıl giyinecekleri, nasıl peçe takacakları, kullanacakları aksesuarlar gibi küçük detayların dahi kararlaştırıldığı fermanlar yayınlandığı bilinir (Benazus, 2010).

Batılılaşma çalışmalarının başlamasından önce dışarıya kısmen kapalı bir hayat süren kadın başka bir alternatifin olabileceğini düşünmeden koyulan kurallara itaat etmektedir. Kadın batıyla ilişkilerin artmasıyla birlikte üzerlerindeki baskının “baskı” olduğunu fark edip bir insan olarak kısıtlanmış bir hayatın ve tutsaklık yaşamının sorgulanması evresiyle karşı karşıya gelmiştir. Kadın bu evreden sonra, yasakları çiğneme noktasına gelecek ve duygusal dürtüleriyle hareket edip özgürlük arayışı içine gireceklerdir. Muhafazakâr kesimler tarafından sürekli itirazlarla karşılaşılan bu durum, kadın kimliğinin korunması sonucunu doğurmuştur ki bu amaçla kadın giyim kuşamına yönelik çıkarılan yasakların baskısı arttırmıştır. Bu yasaklar toplumsal düzen içinde kadının rolünü de sorgulatan bir niteliğe sahiptir.



Sultan III. Ahmet döneminde, Sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından 1726 yılında çıkarılan 'kadınların açık saçık gezme yasağı olarak anılan fermanında şöyle buyrulur:

“İstanbul kadısına ve Yeniçeri Ağasına ve Bostancıbaşı Ağa'ya;  
*İstanbul memleketimizin yüzü suyu, ulema, sulaha ve üdeba beldesidir. Halkının da günlük kılık kıyafetlerinin Şeriat emrine uygun olması devlet namusu gereğindedir. Fakat harpler yüzünden çok mühim işlerle uğraşırken bu husus ihmal edilmiştir. Bazı yaramaz kadınlar bunu fırsat bilip sokaklarda halkı baştan çıkarmak amacıyla aşırı süslenmeye başlamışlardır. Yeni biçimlerde çeşitli esvaplar yaptırarak, Hıristiyan kadınları taklit ederek başlarına acayip serpuşlar geçirdiler. Nice utanç verecek biçimler çıkarıp namus edebini tamamen ortadan kaldırdılar. Birbirinden görerek bu hal namuslu kadınlar arasında da yayıldı. Kadınlar bu yeni çıkma esvaplardan yaptırmaları için kocalarını zorlamaya başladılar. Zenginler bu yüzden para harcayarak israf ile günahkâr oldular. Kudreti olup da kadınlarının isteğini yerine getirmeyenlerin de evlerinde geçim tadı kalmadığı öğrenildi. Bundan böyle kadınlar bir karıştan büyük yakalı ferace, üç değirmiden fazla baş yemenisi ile sokağa çıkmayacaklardır. Feracelerde süs olarak bir parmaktan enli şerit kullanılmayacaktır. Bu yasakları dinlemeyecek olan kadınların sokakta yakalarının kesileceği ve esvaplarının yırtılacağı ilan olunsun. Dinlememekte ısrar edenler yakalanıp başka şehirlere sürüleceklerdir. Bunu mahalle imamlarına kesin olarak bildiriniz. Bu yasakları dinlemeyen terziler ve şeritçiler de ayrıca şiddetle cezalandırılacaktır. Yasakların tatbikinde ihmaliniz görülürse siz de şiddetle ceza göreceksiniz” (Koçu, 1967: 8-9).*

Ahmet Refik Altınay tarafından Türkçeleştirilmiş olan fermanında özellikle İstanbul kadınına pek çok açıdan baskı kurulması hedeflenmiştir. Çünkü İstanbul Osmanlı'nın kimliğini oluşturan bir vitrin niteliği taşımaktadır. Saray ve çevresinin kontrol altında tutulması Osmanlı'nın batıya dönmeye çalışan zihniyetinin değişmeyen yüzünün göstergesi olacaktır. Bahsi geçen giysilerin *yaramaz* kadınlar tarafından giyildiği vurgulanmaktadır. Bu ifade altında yaramaz olmayan bir kadın bu tarz giysiler giymez mesajı algılanmaktadır. Metnin devamında yaramaz olmayan kadınlar bu tarz giysi giymek istese dahi kocalarının izin vermeyeceği hatta bu durumun ailenin temellerini sarsabilecek sorunlara neden olabileceği, bu sorunların ayrılmalara bile sebebiyet verebileceği ifade edilmiştir ki bu hem erkeklere hem de kadınlara yönelik mesajlar içeren bir ifadedir. Zira Osmanlı gibi dini kurallarla hareket eden bir toplumda boşanmak hoş karşılanmadığı gibi, kadın için de geçim sıkıntısı, toplumdaki dışlanma gibi anlamlara da gelebilmektedir. Ayrıca erkeğin karısının bu tarz giysi giymeyi düşünmesi halinde izin vermemesi gerektiği mesajı da hissedilmektedir. Bunun yanı sıra fermanında bütün detaylarıyla kadın giyiminin nasıl olması gerektiği betimlenmiş ve her şeye rağmen bu kurallara uymayan kadınların ve hatta bu giysileri üreten terzilerin, şeritçilerin ne şartlar altında cezalandırılacakları ile ilgili detaylı bilgilendirme yapılmıştır.

Ev içine müdahale edilemediği için bütün yasaklamalar ve bu yasakların uygulanması sokaklardan takip edilmektedir. Sokaklarda şahit olunan bu gibi durumlar halkın üzerindeki baskıyı arttırmakla beraber, bu şekilde giyinmek isteyenleri caydıracak nitelikte sonuçlar doğurabilmektedir. 18. yüzyıl boyunca İstanbul'da yaşayan D'ohsson



(1970) bu yasaklamaların pek çoğuna şahit olmuş ve sokakta yaşananları kaleme almıştır. Batılı bir diplomat ve tarihçi olarak kadınların kurallara yeterince uyduğunu düşünse de sıklıkla sokaklarda kadınlar polisler tarafından yasaklara uymadıkları gerekçesiyle uyarılmaktadır. Bir kadın ister müslüman isterse gayrimüslim olsun hem davranış hem de giyim kuşam açısından edebe uygun görünmeli ve kurallara riayet etmelidir. Arada yenilenen yasaklar tellallar aracılığıyla duyurulmakta olup bu yasaklara uymayan ya da ihlal etmeye çalışan kadınlar sokak ortasında hakarete uğramaktadırlar.

Arada bir yasakların tazelenmesi Osmanlı kadınlarının zamanla bu yasaklara saygılarının kalmadığı sonucunun çıkarılmasına neden olmaktadır. Yani yasaklar bir süre kadınlar üzerinde etkisini korurken, zaman içinde hükmünü kaybetmektedir. Bu durum yasakların yenilenme ve hatırlatılma gereği hissedildiği düşüncesini kuvvetlendirir.

Bu yasaklamalar kadınların giyim kuşam zevklerini yasaklayıcı ya da sınırlandırıcı ifadeler içeriyorken, bazen de giyim kuşam zevklerinin ve toplum içinde bu kıyafetlerle görünmelerinin sonucunda ceza niteliği de taşıyabilmektedir. Sultan I. Mahmut'un padişah olduğu dönemde 1751 yılında Bostancıbaşı Ağa adına çıkarılan bir fermanla şöyle buyrulur.

*"Bahar mevsimi geldi. Kadınların bazıları gezme bahanesi ile Üsküdar'dan Kasıklı, Bulgurlu, Çamlıca, Merdivenköy ve çevresine, bazılarının da Beykoz'dan Akbaba, Dereşeki, Yüşa denilen yerlere arabalarla gidip açık saçık dolaştıkları, çeşitli iğrençlik ve rezaletlere cesaret ettikleri sözlerine inanılır kimselerden haber alındı. Bundan böyle kadınların oralara arabalarla gitmeleri yasaktır. Ciden kadınlar ve kadınları götüren arabacılar şiddetle cezalandırılacaktır"* (Tuğlacı, 1984: 12).

Burada kadınlara bireysel hareketlerin yalnızca kendilerini değil bütün kadınların cezalandırılmasıyla sonuçlanabileceğinin mesajı verilmektedir. Dışarıya çıkıp nefes alabilecekleri yerlerin kısıtlanması söz konusu olduğundan açık seçik giyinen kadınların hemcinsleri tarafından durdurulmaya çalışması amaçlanmıştır. Ancak bu yasak da diğer yasaklar gibi etkisini uzun süre sürdürememiştir. Bu yüzden 1788 ve 1799 yıllarında ardi ardına iki ferman çıkarılmıştır. 1788'de Abdülhamid kaymakam paşaya hitaben kendi el yazısıyla şöyle buyurur:

*"Kaimmakam paşa,*

*İstanbul avratlarını tebdillerde görüyorum. Ferace ve hotozları gayet beddir. Cümle mahalle imamlarına emir gönderesin, feracelerin yakalarını kayd eylesinler. Ve açık renkler, hazani rengi ve o maküle ferace giymesinler. Ve yaşmaklarını öyle etmesinler. Ve zabıtana tembih edesin öyle karılara rast geldik de hotozunu ve yakasını kessinler. Ben de eğer tebdillerde rast gelirim kestirim"* (BOA, Hattı Hümayun, nr.9273, (1203/1788).

Fermanla genel olarak kadınların feraceleri için renk seçimlerinin kötü olduğundan bahsedilse de, asıl sorunun kadının dikkat çekmeye başlamasından kaynaklanmakta olduğu düşünülmektedir. Kadının toplumda görünür hale gelmesi alışılanın dışında renkler tercih etmesi rahatsızlık vermiş ve tekrar standart bir tarza dönülmesi gerektiği

vurgulanmıştır. Bütün bunlara ilaveten feracelerin yaka modellerinde ve hotozlarda farklılıklar da dikkati çekmiş ki fermana bu konuda da bir uyarı iliştilmiştir. Buna dikkat etmeyen kadınlar için toplumda küçük düşürecek bir ceza olan yakaların kesilmesi layık görülmüştür. Bu ferdandan sonra duyulan rahatsızlığın tam anlamıyla geçirilemediği düşünölmektedir. 1789 yılında çıkarılan yeni bir yasağa göre kadınlar artık kayıklara binemeyecek ve batılıları takliden şemsiye taşıyamayacaklardır.

1791 yılında İstanbul'da çıkarılan bir diğer ferman kadınların toplum içinde ilgi uyandırmayacak tavırlarla dolaşmaları gerektiği ile ilgili bir hatırlatma ile başlamaktadır. Özellikle bu dönemde moda haline gelen İngiliz şalisi adlı kumaşın ince olduğu ve bu kumaştan yapılan feracelerin iç gösterdiği gerekçesiyle de yasaklandığı ifade edilmiştir. Bu feraceleri giyen kadınların ev içi giysileriyle dışarı çıkmaktan farklı bir şey yapmadıkları da fermana eklenerek terzilerin bu kumaştan giysi dikmeleri de yasaklanmıştır (Altınay, 1988).

Yine III. Selim zamanında feracelerde açık renk kullanılması ve kumaşların incelmesi hoşnutsuzlukla karşılanmış ve bu hoşnutsuzluk yeni bir ferman ile halka duyurulmuştur. Bir önceki ferdanda da olduğu gibi bu tarz giysi giyen kadınlar kadar kumaşı dokuyan ve satan esnaf, giysiyi diken terziler de cezaya tabi tutulacaktır. Bu cezanın verilmesinin sebebi bu tarz giysilerin üretiliyor olmasının, alınıp giyilmesinin arkasındaki neden olabileceği düşüncesidir. Üretilmediği takdirde kadınlar bu giysilerden mahrum kalacak ve giyemeyeceklerdir.

*“Benim vezirim, nisa taifesi çarşı pazarda açık renk feraceler ile gezip edepsizlik ettikleri mesmuu manzurum oldu. Fîmabaad açık renk ferace ve hadden ziyade yaka giymeyip herkesi ırzı edebiyile olması iktiza edenlere tenbih ve terzilere dahi bu makule edepsiz esvapları diktirmeyip, şedid men ve yasağ edesin Bu makule şeylere aralık aralık bakılmak ve yakalar kesilmek ve bazı edepsizleri nefyi bilad eylemek lazımken niçin bakmıyorsun? Hemen kim olursa men ve elbette def eyleyip halkı edebiyile gezdiresin”* (Sevin, 1990: 120)

Yine III. Selim zamanında 1789 yılında ilan edilmiş bir ferman Nermin Taylan (2014: 146) tarafından “Osmanlı'da Yasaklar” adlı kitapta şu şekilde aktarılmıştır:

*“Kadınlar taifesinin sokaklarda ve pazarlarda çekici kıyafetlerle dolaşmaları öteden beri yasaktır. İngiliz şalisi denilen çuha gayet ince olduğundan, o çuhadan ferace giyen kadınların ferace altındaki vücutları dışarıdan belli oluyor. Kadınların İngiliz şalisinden elbise kestirmeleri evvelce şiddetli bir şekilde yasaklanmıştı. Kadınlar Ankara şalisinden elbise kestirmeye başladılar fakat bu kumaş da ince ve kadınlar dışarı feracesiz gibi çıkmış olduklarından o da yasak edilmişti. Bu arada bazı hayasızların yine Ankara şalisinden ferace kestirdiklerini ve giydiklerini işittik ve gördük. Bu yasağımızın dikkat ve şiddetle tatbikini ve terzilerin Ankara şalisinden de ferace kesip dikmemelerini tekrar emrediyorum.”*

Gazetelere verilen ilanlarda da yine kadın kıyafetlerinde uyulması gereken kuralların hatırlatıldığı bilinmektedir. Yazının devamında yine bu tarz giysilerin dikilmeleri

yasaklanmış, dikenlerin cezalandırılacağı bilgisi de eklenmiştir. Tasvir-i Efkâr gazetesinde 1863'te yayınlanan bir ilânda şunlar yer almaktadır:

*“Taife-i nisadan bazıları bir müddetten beri seyir yerlerinde ve çarşı ve pazarlarda yollu ve parlak şeylerden ma'mûl feraceler iktisâsıyla ve gaz ve ince yaşmak ile açık saçık gezmekte oldukları meşhûd olup bu ise mugayir-i âdâb-ı iffet olarak caiz olmayacağından ba'demâ hiçbir kadının gerek araba içinde olsun ve gerek mahal-i sairede bulunsun o misellu elbise-i sakile ve nâmünasibe giyip ve gaz ve ince yaşmak tutup suret-i serbesti ve bi-edebide geşt-gûzar etmemesi ve edecek olduğu halde velilerine ve mensup oldukları mahallere haber verilerek te'dib olunması”* (Konca, 2017: 66)

Toplumun değişmekte olan yüzüyle büyük bir tezat oluşturan bu tarz yasakların artık kadınlar için alışılmış bir rutine döndüğü gözlemlenmektedir. Toplum muhafazakâr kesim ve ilerici kesim olmak üzere ikiye bölünmeye başlamış ve bu gidişat muhafazakâr kesimin hiç de hoşuna gitmeyen sonuçlar doğurmaya başlamıştır. Özellikle II. Mahmut döneminde reform adına atılan adımlar muhafazakâr kesim tarafından olumsuz tepkilerle karşılanmıştır. İmparatorluk resmi başlığının fes olarak belirlemesiyle hız kazanan erkek giyiminde batılılaşma tüm halkı sarmışken, hala kadın giyiminde dini değerlerden ve geleneklerden vazgeçilmesini önlemek adına çıkarılan yasaklamaların devamı söz konusudur.

Tanzimat ve Meşrutiyet Fermanları'nın ardından getirilen kurallarla halk ile birlikte kadın kimliğinde de değişimler oluşmaya başlamıştır. Bu değişimler dolayısıyla kadın giyim kuşamıyla ilgili baskıların tamamen ortadan kalkmasa da kısmen azaldığı söylenebilir. Burada yasakların kadınlar üzerinde etkisinin azalmasının, ya da kadın konusunun artık odak noktası olmaktan çıkmasının etkisi olduğu da düşünülebilir. Artık kadınların yakalarının uzunluğu, genişliği, şeritlerin niteliği, padişah ve devlet büyüklerini eskisi kadar ilgilendirmemektedir (Koç ve Koca, 2010). Buna rağmen yine de kadın giyimi konusunda yasaklayıcı fermanlar çıkartıldığı görülmektedir. 1818 tarihli fermanda şöyle buyrulmuştur:

*“...Kadınların yerde sürünür uzun yakaları bed renk ve oyma harçlı ferace giyerek açık yaşmaklar ile müşteki kıyafetlerle gezmelerinin men'ine ve bu kıyafetle görülecek kadınların yakalarının kesileceği gibi, kimin eşi ve kızı ve müteallikti ise o kimsenin dahi cezalandırılacağı...”* (Koç ve Koca, 2010: 45).

Bu fermanda kadın giyiminin, hal ve tavırlarının aile tarafından da kontrol edilmesi gerektiği mesajı verilmektedir. Henüz evli değilse baba, evliyse koca bu durumun sorumlusu kabul edilmekte, durdurulmaması halinde onların da cezalandırılabileceği mesajı verilmektedir. Bu buyruktan yola çıkılarak kadın kimliğinin hala erkek egemenliğinde şekillendiriliyor ve onlar tarafından kontrol ediliyor olduğu sonucu da çıkarılabilir. 1885 yılında yine kadınlar giyim kuşamları ve hareketlerinde görülen uygunsuzluk dolayısı ile bir fermanla uyarılmaktadır. Bu fermanda Müslüman kadınların uygunsuz kıyafetlerle Beyoğlu'nda gezdikleri ve dışçı, doktor gibi çeşitli bahanelerle bazı

kişilerin evlerine ziyaretler düzenledikleri görüldüğü belirtilir. İslamiyet'in kurallarına uymadığı gerekçesiyle bu gibi hal ve tavırların asla kabul edilmeyeceği de bu yazıya eklenmiştir (Tuğlacı, 1984).

1890 yılında yine bahsi geçen fermanlara benzerlik gösteren bir içeriğe sahip yeni bir ferman çıkarılmıştır. Bu fermanla yasaklanan giysilerin giyilmesi halinde yalnızca giyen kişinin değil kocasının da nezarete atılacağı ve akabinde iletişim organlarının da kullanılarak tüm halka ifşa edileceği ile ilgili korkutucu bir unsur eklenmiştir.

*“Mukadderat-ı İslamiyenin çarşısı ve sokaklarında açık saçık ve uygunsuz kıyafetlerle gezmeleri yasaklandığı ve bunun daha önce belirtilmiş olmasına rağmen iş bu Ramazan-ı Şerifte Müslümanların bir kısmının kendilerine yakışmayacak hal ve şekilde ferace ve yaşmakla görülmeye başladıkları bazı kişilerce bildirilmiştir. Bu konuda dikkatli olunması ve bu giysilerin sokaklarda giyilmemesi ve giymekte ısrar edenlerin ve bunların kocalarının Zaptiye nezaretine atılacağı ve gazetelerde ilan edileceği...”* (Koç ve Koca, 2010: 45).

II. Abdülhamit 18. yüzyıldan bu yana yasaklamalarla kısıtlanıp geleneksel haline döndürülmeye çalışılan feracelerin çok değiştiğinden ve bu yasakların değişimi engelleyecek bir niteliğe sahip olmadığından hareket ederek 1889 yılında tesettüre uygun olmadığı gerekçesiyle ferace kullanımını yasaklamıştır. Osmanlı'da ilk defa 1872 yılında Abdülatif Suphi Paşa'nın karısının üzerinde görünen çarşaf feracenin yerine tercih edilecek yeni giysi formu olduğu düşünülerek tüm kadınlara çarşaf giyme zorunluluğu getirilmiştir (Tezcan, 1995).

Resim 3.'te orta tabakaya mensup bir genç kadının ev dışında, kapı önünde çekilmiş bir fotoğrafı görülebilmektedir. Fotoğraf Pascal Sébah tarafından çekilmiştir. Bir parçası baştan bele kadar, diğeri de belden etek ucuna kadar örten iki parçalı ipek çarşaf; genç kadının yüzü hariç tüm bedenini kapatmıştır. Öyle ki elleri ve ayakları dâhil görülememektedir.



**Resim 3.** Orta Tabakadan Genç bir Kadın Sokak Kıyafetiyle, Sébah&Joallier (Özendes, 2004)

**Figure 3.** A Young Middle-Class Woman in Street Clothes, Sébah&Joallier

Kadınların bu giysiyi kolaylıkla benimseyip giymeleri Batılı formlarda oluşturulmuş kabarık kollu dik yakalı giysiler ile feracelerin kullanılmamasına bağlanabilir. Çarşaf bu tarz elbiselerin rahatlıkla giyilmesine olanak sağlamıştır. Leyla Saz, çarşafı şu şekilde anlatır:

*"...Kadınlarımızın çoğunu çarşafı görünce şaşım. O kıyafette özenecek hiçbir şey yoktu. Bilakis gümrük hamallarının yuvarladıkları çuvallara benzemek (teşbih kaba düştü ama beis yok, kendim de giymiştim) hoşta gider şey değildi. Hele Cenab-ı Hakkın, görmek için ihsan ettiği gözleri, ağzı ve burnu örtüp, kapatıp görmeyi güçleştirmek, nefes almayı zorlaştırmak katlanılır azaplardan değildi... Çarşafa rağbetin bir sebebi moda ve taklitçilik, diğeri de yüzünü örtüp çarşafa bürününce refikaya, arkadaşına ihtiyaç kalmadan sokağa çıkmak kolaylığı idi. Birkaç sene ferace de, çarşaf da kullanıldı" (Saz, 1958: 13).*

Ancak bundan hemen üç yıl sonra 1892'de yine aynı padişah tarafından çarşaf giyiminin yasaklandığı bir ferman daha çıkartılmıştır. Çarşaf kullanımının yasaklandığı ve bu yasak arkasındaki nedenlerin açıklandığı fermanda II. Abdülhamit Başkâtip Süreyya aracılığıyla şöyle buyurur (Tuğlacı, 1984: 69):

*"Bugün cuma selâmlığı töreninden sonra teşvikiye'deki silâhhâneyi padişah hazretleri teşrifle oradan saraylarına dönerler iken yolda, tuhaf bir şekilde bellerinden bağlı siyah çarşafı bürünmüş ve yüzlerini de siyah renkte ve gayet ince peçelerle örtmüş bazı kadınlar gözüne ilişmiş, bunların örtünmemiş denilecek halde açık saçık bulunmalarına ve âdeta matem elbisesi giymiş hıristiyan kadınlarına benzemelerine bakılarak birden bire İslam olduklarında tereddüt buyrulmuştur.*

*İzaha muhtaç olmadığı gibi büyük islâm devletinin ayakta durması, devamı ve yükselmesi kadın ve erkek bütün müslümanların her türlü hal ve hareketlerinde şeriatın yüksek hükümlerine son derece dikkatle uymalarına bağlı olup aksi hal allah esirgesin gerek fertler gerek devlet için maddî ve mânevî sonsuz zararlara sebep olacağından islâm kadınlarının allah'ın emirlerinden bulunan örtünme usul ve kaidelerine fevkalâde dikkat ve itina etmeleri lüzumunu beyana hacet olmadığı, bu çarşafı ise islâm kadınlarınca örtünmeye aslâ uygun ve müsait olmadığı gibi bir maksatla şuraya buraya girmek için bazı münasebetsiz erkekler tarafından da bir fesat ve melânet perdesi olarak kullanılmakta olup hatta geçenlerde bir erkek bu suretle çarşafa bürünerek kadın kıyafetinde silâhlı olarak bir eve girip içerdeki kadının üzerine hücumla çaldığı eşyayı pencereden arkadaşına atarak savuşmuş olduğundan dindarlık ve maslahat bakımından meydanda olan zararlarından ötürü icap edenlere münasip bir şekilde anlatılıp tenbihlerde bulunmak suretiyle kadınların çarşaf giymelerinin yasaklanması padişah emri iktizasındandır. Bu hususta emir, emir sahibinindir. 2 Nisan 1892, Hükümdarın Başkâtibi Süreyya"*

Çarşaf kullanımı yasaklandıysa da (Aksoy, 2005). Bu yasağa pek itibar edilmediği daha sonra gündeme getirilen yeni yasaklar ışığında tahmin edilebilir.

Müslüman kadınlara uygulanan bu baskılardan gayrimüslim kadınların etkilenmediği sonucu çıkarılmamalıdır. Zira büyük bir alana yayılmış olan Osmanlı İmparatorluğu'nda sadece Türkler değil Rumlar, Ruslar, Ermeniler, Yahudiler gibi farklı köklere sahip gayrimüslim halk da yaşamlarını sürdürmektedir. Genel olarak Osmanlı'da



gayrimüslimlerin haklarını koruyan, yaşam şartlarına saygı duyulan bir yapı söz konusu olsa da gayrimüslimler, Müslüman Türk halkından bir adım geride durmak durumundadırlar. Bu da gayrimüslim halkın, Türk halkından gerek hareket gerekse giyim kuşam açısından farklı olması gerekliliğini doğurmaktadır. Yani kökenlerdeki bu farklılık aynı zamanda da görünür kılınmak zorundadır. Bu yüzden gayrimüslim halk, Müslüman Osmanlı bireylerinden farklı görünmeli, aynı zamanda da Osmanlı'nın dini değerlerine ters düşmeyecek şekilde giyinmelidirler. Bu yüzden gayrimüslim halkın ne giyip ne giyemeyeceği her zaman bir sorun olarak görülüp divanda tartışmalara açılmıştır. 16. yüzyılda divandan çıkan hükümlerle hazırlanmış olan bir nizamname bu hususta bütün detayları içermektedir. Bu nizamnamenin hazırlanması sırasında Türklerin gayrimüslimlere olan üstünlüğünün korunmasına özen gösterilmiştir. Bu hükümlerde belirtilen kıyafetler dışında elbise giyemezler ve belirtilen hareketler dışında tavır takınamazlardı zira aksi halde cezalandırılacakları konusunda bilgilendirilmişlerdir.

Sultan III. Selim döneminde bir tek Müslümanların kullanımına açık sarı mest pabuç ve şali feracenin bazı gayrimüslim kadınlar tarafından kullanıldığına şahit olunmuş ve sultan bizzat kendisi şöyle buyurmuştur:

*“...Allah için şunun üzerine olasın ve reaya ve patrik karıları şali ferace, sarı mest pabuç ile geziyorlar, onlara dahi tembih edesin rast gelirsem haklarından gelirim. Frenk harbidir gezerler lakin reayaya tembih edesin.”* (Taylan, 2014: 198)

Bu kontrol mekanizması yalnızca sokakları kapsamamaktadır. Toplu vakit geçirilen her yer bu yasakların uygulanması için yeterlidir. Hamamlarda dahi bu ayırım gözetilmiştir. Bu ayrıma göre Gayrimüslim halk Müslümanların tersine hamamlarda nalınsız gezmek zorundadır. Bu vesileyle Gayrimüslim ve Müslüman halkın birbirinden ayırt edilmesinin sağlanması amaçlanmaktadır. Ancak Müslümanların da ayaklarından nalınlarını çıkarmak isteyebilecekleri düşünülerek kural güncellenmiş gayrimüslim halka verilen peştamallara 'alamet-i farika' olarak demirden yapılmış halkalar iliştilmiştir. Bu halkalara ses çıkartmaları adına birer çingirak da takılarak halkın gayrimüslimlerden ayrılması konusu çözüm kazanmıştır (Taylan, 2014).

Gayrimüslim ve Müslüman ayırımının yanı sıra Gayrimüslimler arasında dahi bir ayırım gözetildiği bilinmektedir. 18. yüzyıla kadar ufak değişimlerle çeşitli yasaklamalar çıkarılmıştır. Çıkarılan bu hükümlere göre gayrimüslim kadınların ferace giyip yaşmak kullanmaları uygun bulunmamaktadır. Ermeni kadınlar kırmızı üzerine sarı çizgili bir kumaşı abartıdan uzak bir şekilde başlarına sarmaları yeterlidir. Dış giysisi olarak Fahir ya da Bursa kutnusu adı verilen parlak, süslü bir kumaş kullanılarak yapılmış bir elbise ve çakşır denilen gök mavisi renginde uzun bir şalvar giymek zorundadırlar. Kullanacakları şapka ve ayakkabıları kırmızı olarak belirlenmiştir. Bunun yanı sıra Rumlar siyah renkte pabuç giyecek, Yahudiler de mavi renk kullanacaktır. Müslüman kadınların giydiği uzun yakalı elbiseyi giymek isterlerse kumaşlarının atlastan veyahut kutnudan yapılmış olması gerekmektedir. (Turan, 2005; Taylan, 2014)

1856-1858 yılları arasında İstanbul'un Fransa elçisi Thouvenel'in yeğeni Durand de Fontmagne, Kırım Savaşı ardından İstanbul hakkında kaleme aldığı izlenimlerinde Doğu kadınların hangi milletten olduğunu anlamak için yüzlerini örtme şekillerine bakmanın yeterli olduğu konusuna değinmiştir. Rum ve Frenk kadınlarının yüzlerinin açık olmasıyla ayırt edilebileceğini belirten Fontmagne Yahudi ve Ermeni kadınlarının da yüzünün yarısını örttükleri, Türk kadınlarının da sadece gözlerinin görüldüğü bilgisiyle bu konuya açıklık getirmiştir (Turan, 2005).

Zaman zaman gayrimüslim kadınlar tarafından bu hükümler çiğnenmiştir. O zamanlarda hemen yeni bir ferman çıkartılır ve gayrimüslim kadınların giymekle yükümlü oldukları giyim kuşam kuralları hatırlatılmıştır. Özellikle yeşil kullanmaları kati suretle yasaklanmıştır. Çünkü yeşil Müslümanlar tarafından peygamber soyundan gelenlerin rengi olarak kabul edildiği için kutsal renktir. 1807 yılında kendilerine tanımlanan giyim kuşamdan farklı talepleri olan gayrimüslim kadınlara hitaben İstanbul kadılığına yazılmış olan fermanla şöyle buyrulur:

*“Gayrimüslim kadınlar sarı çedik pabuç giyip siyah renkten başka renkte ferace istememektelermiş. Rum, Ermeni ve Yahudi taifeleri kendilerine alamet olan özel kisvelerini bir zamandan beri değiştirmeye, İslamlara mahsus elbiseleri tercih etmeye, özellikle de kadınların başlarına yeşil sarmaya cesaretlendikleri görülmüştür. Bu mutlaka önlenmeli, suçluları cezalandırılmalıdır. Basmacıların, boyacıların, yemenicilerin, tülbençilerin, kâhya ve ihtiyarlarını, Rum Ermeni Patriklerini, Yahudi hahambaşını ve cemaat başlarını huzuruna çağırıp bundan böyle yeşil boyamamak ve satmamak üzere; gayrimüslim erkek ve kadınları İslamı takliden giysiler giymelerini, hele hele başlarına yeşil sarmamaları için sıkı tembihte bulunasin” (Sakaoğlu, 1987: 38).*

Batılılaşmanın değiştirdiği anlayış dolayısıyla Osmanlı kadını ve Gayrimüslim kadının rollerini değiştirdiği, Müslüman kadınların gayrimüslim kadınların giysilerine özendiği görülmektedir. 1808 yılında çıkarılan bir buyrukta Müslüman kadınların Hıristiyan kadınlardan ayırt edilmesini zorlaştıran, kötü renkli, yakaları yere kadar uzanan, yenleri olması gerekenden daha bol giysilerle, yaşmaksız ve tahrik edici şekillerde gezmelerinin yasaklandığı bilinir (Turan, 2005). Bu noktada gayrimüslim kadınların değil Müslüman kadınların muhatap alındığı ve uyarıldığı görülmektedir. Müslüman kadınların gayrimüslim halka özenip farklı giysiler denemek istemelerinin altında iletişim ve etkileşimin varlığı yadsınamaz. Bütün bunların yanında Müslüman evlerinde çalışan gayrimüslim kadınların ev halkını, giyimi ve davranışlarıyla kötü etkilediği düşüncesi de yasaklamalara neden olmaktadır. 1903 yılında İstanbul'da çıkarılan bir fermanla Müslüman kadınlar Hıristiyan kadınların hal ve giyimine özenmeleri konusunda uyarılırken aynı zamanda gayrimüslim kadınların çalışmasını da engelleyecek bir niteliğe sahiptir. Özellikle Avrupalı Hıristiyan kadınların çocuk bakıcısı olarak Müslüman evlerinde çalışmaları hem işveren konumundaki Müslüman kadınların giyim-kuşam ve hareketlerinde yozlaşma hem de baktıkları çocukların ahlakının bozulması olarak

nitelendirilebilmektedir. Bu da yine önüne geçilmesi gereken bir konu olarak gündeme gelmiş ve bir dizi önlem alınmıştır (Taylan, 2014).

19. yüzyıla girildiğinde modernleşen Osmanlı, batılılarla aralarındaki farkı koruma çabalarını bir nebze de olsa azaltmıştır. Müslüman ve gayrimüslim cemaatler arasında eşitlik ilkesine dayalı bir mücadelenin başlamasına neden olur. Dolayısıyla kılık kıyafet konusu gayrimüslimler için eskisi gibi sorun olarak görülmekten vazgeçilmiştir.

## **Toplumsal Yaşamda Kadın Kimliğindeki Tartışmalar**

Daha önce kadın statüsündeki değişimin, kadınların kendi yaşayışlarını sorgulamaya ve dertlerini, sıkıntılarını dile getirmeye başlamalarıyla kazanıldığından bahsedilmiştir. I. Meşrutiyet'ten sonra 1870'lerde kadınların seslerini duyurmaları için önemli bir araç olarak kullanılan basın-yayın organlarının bu başarıdaki rolü azımsanmayacak kadar büyüktür. Gelişen basın-yayın organlarından kadınlara yönelik çıkartılan yayınların etkilenmemesi imkânsız hale gelmiştir. 1869 yılında 'Terakki-i Muhaderat' adıyla yayımlanan dergi bu konudaki ilk adımdır. Cumhuriyet döneminde sayıları 40'ı bulan dergilerin en bilindik olanı 1895'te yayımlanmaya başlayan ve 1908 yılına kadar yayıma devam edecek olan Hanımlara Mahsus Gazete idi. Bu gazetenin neredeyse tüm yazarları kadındır (Aksoy, 2005). Hanımlara Mahsus Gazete'nin yanı sıra İnsaniyet, İnci, Hanımlar gibi kadınlara özel haber yapan dergilerde de bir artış gözlemlenmektedir (Özdemir, 2003). Bu dergilerde özellikle kadınlar hem yazar hem yönetici olarak görev alıp hem de gönderdikleri mektuplarla kendilerine yer bulmakta ve sorunlarını tartışmaktadırlar. Bahsedilen tartışma ortamının yanı sıra batılı kadınların kıyafetleri ve adab-ı muaşeret kurallarının da bulunduğu bilinmektedir.

Bu vesileyle tüm dünya ile birlikte Osmanlı kadını da dönemin giyim modasından haberdar olmaktadır. Ancak sokakta örtünme gerekliliği kadın giyiminin önemli bir parçası olmayı sürdürmektedir.

Bu dergilerde tartışılan en önemli konuların başında gelen giyim ve örtünme konusu, bazen mevcut durumu eleştirel bir nitelikte incelerken, bazen de Batılı formların tanıtılarak karşılaştırma yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bu yüzden kıyafet konusunda katılmış yasaklarla şekillenen kadının örtünmesi ortak paydada tartışılan konuların başında gelmektedir. Bu konuda Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı - ilk Türk kadın roman yazarı - Fatma Aliye Hanım dikkat çeken söylemleriyle önemli bir yer teşkil etmektedir. İslamın kadını ikinci sınıf vatandaş olarak nitelendirmesinin geçerliliğinin olmadığını tam tersine kadın haklarını koruyan bir yapıya sahip olduğunu sürekli yazılarında vurgular ve aslında kadınların şeriat çerçevesinde yasalar dikkate alındığında vücut hatlarını gizleyen bol bir giysi, saçları örten bir başörtüsü ile kurallara uyabileceğinden bahseder. Yaşmak, ferace, çarşaf ve peçe İslamiyetin emrettiği kavramlar olmadığı halde kadın konusunun İslam adı altında saptırılması ile bu sonuca varıldığı konusunun üzerinde durmaktadır (Karaca, 2011).

Fatma Aliye Hanım'ın bu söylemlerini tepki ile karşılayan Şeyhülislam Mustafa Sabri Efendi, ona şu sözlerle cevap verme gereği hissetmiştir (Aksoy, 2005):

*“...Kısacası kadınların yüzleri belirttiğimiz şekilde istihsanen avret değildir. Bu yüzden örtülmesi lazım gelmeyeceğini biz de kabul ediyoruz. Şer'i şerife göre kadınlar yüzlerini açık bulundurabilecekler. Fakat erkekler onlara iştahlı bir nazarla bakmayacaklar, daha doğrusu kadınların yüzleri konusundaki vazife, yani asıl sakınma vazifesi kadınlara değil erkeklere aittir. Şer'i hüküm böyleyken erkekler ne yazık ki kadınlar kadar iffetli olmadıkları için kadınlar erkeklerden zarar görmemeleri ve kendi menfaatleri gereğince yüzlerini kapatmaya mecbur olmuşlardır.”*

Şeyhülislam Mustafa Sabri Efendinin sözlerinden de anlaşılacağı gibi kadın örtünmesi iki cinsin bir arada durmasından kaynaklanabilecek tehlikeli durumların yaşanmaması adına alınan bir önlemdir. Ancak örtünmenin kadın bedeni üzerine uygulanması Şeyhülislam Mustafa Sabri Efendi'nin sözlerinin tam tersini yani tehlikenin kaynağının aslında kadın olduğunun düşünüldüğünü vurgulamaktadır. İşte bu yüzden aile şerefi, toplum ahlakı gibi değerler; kadının gizlendiği ve bu gizliliğin erkekler tarafından kontrol altında tutulmaya çalışıldığı bir yapıdadır. Başka bir deyişle kadın hayatının ve özgürlüğünün sınırlandırılmasıdır (Berktaş, 2012).

Kadın örtünmesinin psikolojik ve sosyolojik nedenlerinin ilkel çağlara dayandığını ifade eden Murat Aksoy ilkel çağlarda, erkeklerin kadını dişi olarak görmesinden kaynaklı örtünme uygulamalarının tercih edildiğini belirtmektedir. Toplumlar, kadınların sadece cinsel arzuları tatmin etmek için var olduğunu düşündükleri için sosyal vicdan bu durumu engelleyememiş ve kadınları örtmeye yönelmiştir. Bu nedenle, örtünme pratik olarak kadınların sadece dişi olarak görülmesinin sonucu ve nedenidir (Aksoy, 2005).

19. yüzyıl boyunca Osmanlı kadınları feminist söylemlerini dile getirerek basın ve örgütlenmenin gücünü arkalarına alarak, iki farklı koldan haklarını koruma çabası içine girmişlerdir. Kadınların ilk örgütlenme çabaları, çeşitli amaçlarla kurulmuş dernekler aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Bazıları sadece yoksul kadınlara veya savaşta olan askerlere yardım etmeyi hedeflerken, diğerleri kadınların karşılaştığı sorunlara köklü çözümler bulmayı ve bu çözümleri hayata geçirmeyi veya kadınları siyasi düşüncelerini ifade ederek toplumsal yaşama katılmaya teşvik etmeyi amaçlamıştır. Her bir dernek kendi özgün misyonu doğrultusunda faaliyet göstermiştir, ancak hepsi kadınların günlük yaşamdaki ve toplumsal yapıdaki rollerini güçlendirmeye çalışmıştır.

1913'de kurulan, Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti önemli girişimler yapmış olmasıyla adından söz ettirmiş feminist bir topluluktur. Cemiyet, kadınlar dünyası adlı kadınların sıkıntılarına ve sorunlarına yer veren, bu sorunlara cevap arayan derginin de kurucusudur. İlerleyen zamanlarda kadınların seçme ve seçilme hakkını elde etmelerinde büyük rol oynamıştır. Resim 4'ta cemiyet kurucularının bir fotoğrafı görülebilmektedir. Cemiyet kurucularının arasında çarşaf kullananlarının yanı sıra, modern takımlar giyenler ve hatta şapka kullananlar da mevcuttur. Kimsenin yüzünde peçe yoktur.



Resim 4. Müdafaa-i, Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti Kurucuları (Abadan Unat, 1998: 325)

Figure 4. Picture 4. Founders of Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Community (Abadan Unat, 1998: 325)

Bahsi geçen derginin ışığında büyüyen ve feminist söylemin daha güçlü bir hal aldığı diğer gazete ve dergilerde özellikle kadınların erkeklerle birlikte yaşayabileceği, tesettürün gerekli olup olmadığı, görücü usulü evliliklerin ne derece iyi sonuçlar doğurduğu konularının tartışıldığı birçok yazı ve makale bu dergiler aracılığıyla tüm kadınlara ulaşmaktadır. Gerçek iffet ve erdemın örtünmeden ziyade insanın içinde olduğunu, tesettür yerine ahlak güzelliğinin önemli olduğu yaygınlaşmaya başlamıştır. Artık kadınlar sokaklarda giydikleri kıyafetlere devlet aracılığıyla konulan kurallara, yasaklamalara, şekillendirici ve yönlendirici uygulamalara karşı çıkabilmektedir. Bu konuda Rasime Hanım, ahlak ve dürüstlüğün, kadının eve hapsedilmesi, ev dışında da dikkatle örtünmesinin istenmesiyle değil, aydınlatıcı düşüncelere hizmet ile mümkün olduğunu belirtir (Aksoy, 2005).

Bunun yanında erkeklerin kaleminden de bu doğrultuda bir fikri destekleyen yazıların varlığından bahsedilmiştir. Bu amaçla Şemsettin Sami, 'Kadınlar' adlı bir eser yayımlar ve bu eserde kadınların zekâ ve feraset bakımından erkeklerden farksız olduğunu, hatta bazı durumlarda çok daha hızlı öğrendiklerini belirtir. Tarih boyunca erkeklerin yapmış olduğu keşifler ve icatlarına kadınların da çeşitli hizmetlerle büyük katkılar sağladıkları konusuna da değinmektedir. Akabinde kadınların kendi isimleriyle anılan icat ve keşifler yapamamalarının sebebini toplum baskısıyla eğitimsiz bırakılmalarına ve yeteneklerini geliştirecek ortamın sunulmamasına bağlamaktadır. Toplumsal gelişim ve medeniyet, o ülkede nefes alan her iki cinsiyetin de eğitimle cehaletten kurtulmasıyla mümkündür (Aksoy, 2005).

Özellikle 1860'lardan sonra gelişme gösteren gazete, roman ve oyun gibi kitlesel iletişim organları sosyal alanda önemli bir araç haline gelmiştir ve modernleşme çabalarını topluma yansıtma görevini üstlenmiştir. 19. yüzyıl edebiyatının önemli eserlerinden olan



Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" bu alanda toplumu bilinçlendirmek adına verilen eserlerden biridir. Oyun, görücü usulü evlilikleri tatlı bir üslupla eleştirir ve iyi bir evliliğin hem kadın hem de erkek tarafından istenmesi ile gerçekleştirilebileceği mesajını verir. Şinasi'nin yanı sıra Namık Kemal de pek çok romanında kadının toplumdaki konumuna değinmiş ve zaman zaman bu konumu eleştirerek halka mesaj vermiştir (Budak, 2004).

Toplumun bir kısmı çağdaş ve modern düşüncelerle toplumun tutumunu değiştirmeye çalışırken azımsanmayacak bir kısım gelenekçi tutumlarla değişilmemesi gerekliliğini savunmuştur. İşte bu yüzden Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyıl, çağdaş bir anlayışın cehaletle savaşına şahit olmuş bir dönem özelliğini taşımaktadır. İstanbul'da yaşayan halk bir taraftan üfürükçüye itibar ederken, eczacıya gitmeyi de ihmal etmezler. Çocuklarını Fransız mürebbiyeler eşliğinde büyüten aileler bir taraftan da onları dergâh ve tarikatlara sokmaktadır. Bu örneklerden hareketle Osmanlı tarihi 19. yüzyılda akılcı ve bağınaz düşüncelerin bir arada olduğu, çağdaş ve gericiliğin iç içe geçtiği bir dönem olma özelliği taşımaktadır (Ortaylı, 2011). Toplumsal cinsiyet yapıları incelendiğinde erkeklerin gelecek ile, kadınların ise gelenek ile temsil edildiği düşünülebilir. Geleneğin korunması adına baskı altında tutulan kadın zamanla batıdan yükselerek Osmanlıda vücut bulmaya başlayan feminist hareket ile güç kazanmaya başlamıştır. Birlik olan kadınların ortak düşüncesi kadınlar için doğru olanın din ya da gelenek ile değil, ulus devletin varlığıyla şekillenecek olmasıdır (Berktay, 2002). Kadınların devlet baskısından uzak bir yaşama ulaşabilmeleri için başlattıkları girişimler 19. Yüzyılın başlarından itibaren kendini hissettirirken Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçinceye kadar bu baskılardan kurtulabildikleri söylenemez. Dönemin kadınları 19. yüzyılın sonlarına doğru hem batıda yükselen feminist hareketle iletişime geçmiş hem de kendi toprakları dâhilinde kadın dernekleri kurarak örgütlenmelerine güç katmaya çalışmışlardır. O döneme kadar çok mümkün görünmemesine rağmen erkeklerle polemiklere girip kendi haklarını savunmuş ve kendilerine eğitim, çalışma, söz söyleme ve aile içinde saygın bir yer hakkı aramışlardır. Kadınlar dünyası dergisinde şöyle bir ifade bulunur:

*"Son zamanlarda Osmanlı kadınlığı can sahibi olduğunu, var olduğunu gösterdi. Onun her an iniltiiler içinde kopup gelen sedasını işitiyoruz. 'Biz varız uyanıyoruz, kalkacağız. Yol gösteriniz...' diyor. Bu hareketi kadınlığın bütün tabakalarında müşahade ediyoruz. Artık şimdi yaşayışımızın yanlışlarını bulup ortaya koyuyoruz. Artık iman ettik ki hayatımız iyi bir hayat değildir. Artık kadınlık böyle yaşayamaz. Buna katıyen emin olunuz."* (Çakır, 1996: 14)

Ataerkil bir yapıda şekillenmiş önemli bir sorun olan kadın konusunun ve bu konudaki katı kuralların 19. yüzyılda esnetilme çabası; aynı zamanda da gerileme döneminde erkek nüfusundan büyük kayıplar vermiş olan Osmanlı İmparatorluğu için, kadınların sosyal yaşama dâhil edilmesinin kaçınılmaz olduğu düşüncesinden gelmektedir (Gürkan, 1978).

Batılı tarzdaki giyim özellikle İstanbul çevresinde önemli yerlerde olan askeri ve sivil bürokratlar, Batıyla sıkı ilişkileri bulunan, okumuş kesimler arasında yayılmaya başlamıştır. Bu da gayrimüslimlerin yol gösterici olduğu bir moda akımının Müslümanlar

arasında kabul görmesi ve gayrimüslimlerin görünümüne özenme olarak kendini göstermektedir. Dolayısıyla Müslümanlar arasında modanın yayılması ve giyim kuşam konusunda farklı arayışlara gidilmesi gayrimüslimlerin öncülüğünde olmuştur. Bu yüzden 19. yüzyıl, okumuş modern Müslümanlar için yeni bir yaşam biçiminin tanındığı ve uygulamaya çalışıldığı bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Zaman zaman muhafazakâr kesimin İslam toplumuna yakışmadığı gerekçesiyle gösterdikleri tepkiler üzerine özellikle kadınların giyim kuşamı üzerine düzenlemeler yapılır ve bu düzenlemelerde geleneksel giyim kuşam anlayışından dışarı çıkılmaması gerektiği vurgulanır (Turan, 2005).

Atatürk bundan 15 yıl sonra 30 Ağustos 1925'te Kastamonu'da yaptığı bir konuşmada kadın giyimiyle ilgili:

*“Bazı yerlerde başlarını bir kumaş parçası, eşarp ya da öyle bir şeyle örterek yüzlerini ve gözlerini kapatan kadınlar görüyorum; yanlarından bir erkek geçtiği zaman ona arkalarını dönüyor ya da yere oturup kapanıyorlar. Bu davranışın anlamı açıklaması nedir? Beyler, uygar bir ulusun anaları ve kızları böylesine gülünç ve bayağı bir tutum alırlar mı? Bu ulusumuzu küçük düşüren bir durumdur. Derhal düzeltilmesi gerekir”* (Arat, 1998: 54).

Atatürk bir başka konuşmasında *“kadın meselesinde cesur olalım. Kuruntuyu bırakalım... açılınsınlar, onların zihinlerini ciddi ilimler ve fen ile süsleyelim. Namusu, bilimsel ve sağlıklı bir şekilde açıklayalım. Şeref ve gurur sahibi olmalarına birinci derecede önem verelim”* (Sarısaman, 1998: 101) demiştir.

Atatürk'ün söylemlerinde peçe, çarşaf geri kalmışlığın sembolü olarak değerlendirilmiş, hür fikirlere sahip kadınların şekil olarak da hürleşmeleri gerektiği vurgulanmıştır. Kadınların erkeklerden saklanmalarının, kaçmalarının gereksiz olduğu önerilerinin yanı sıra, namus ve iffetin peçe ve çarşafı değil kadının öz benliğinde bulunduğu söylenmiştir (Sarısaman, 1998). Atatürk pek çok söyleminde kadın giyim kuşamı konusunda teşvik edici konuşmalarını sürdürmüştür

Kılık kıyafet yönetmeliklerinde yapılan düzenlemeler akabinde kadınlar için peçe ve yaşmak kullanımının yasaklanması şeklinde bir düzenleme yapılması istenmişse de Ankara'nın onayı alınamamış ve kılık kıyafet söylemleri teşvikten öteye gitmemiştir. 1935 yılında gerçekleştirilen Cumhuriyet Halk Partisi toplantısında çarşafın yasaklanması talep edilmiş ancak onaylanmamıştır (Sarısaman, 1998).

## Sonuç

Yapılan bütün bu incelemeler ışığında Osmanlı toplumunda kadının yaşamına müdahale içeren yasakların çoğunlukla dini gerekçelerin öne sürülmesiyle ortaya atıldığı görülmektedir. Kadın giyim kuşamında getirilen yasakların büyük ölçüde örtünme, namusa sahip çıkma, alışlagelenden başka bir forma bürünüp dikkat çekmeme yönünde olması; yöneten konumundaki erkeklerin, kadını örtülerin altına veya dört duvar arasına saklayarak dinin gereklerinin yerine getirileceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bu

sayede kadının görünmez olması ve dolayısıyla etrafında kendisini izleyen kimseyi etkileyememesi amaçlanmaktadır. Bu noktada kadın kavramının edilgen bir yapıya sokulduğu görülmektedir. Berger bu durumu "*erkekler eyler, kadınlarsa görünür... Erkekler kadınlara bakar, kadınlar kendilerini, kendilerine bakılırken seyrederek*" (Berger, 1973: 47) şeklinde ifade etmiştir.

Kadının böylesine edilgen bırakıldığı bir toplumda yöneten rolündeki Osmanlı erkeği her geçen gün kadını daha da gizleyerek başka erkeklerin bakışlarından uzak tuttuğu ve namusunu koruyarak dininin gereklerini yerine getirdiğini düşünmüştür. Hâlbuki sorun erkeklerin düşünce yapısında yatmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda sorunun kaynağı araştırılmadan üzeri örtülmeye çalışılmış ve bu sorunun üstü örtülü kalmasına özen gösterilmiştir. Bütün bu yasakların çıkarılmasının altında bu anlayış olduğu düşünülmektedir.

Oysaki bütün bu cinsiyetsizleştirme çalışmalarının da ötesinde kadın örtüler altında da olsa kadındır. Hatta bu örtülerin altında gizlenmiş olduğu için gizemli ve merak uyandırıcı bir obje niteliği taşımaktadır. İşte bu yüzden yasak olan şeye karşı merak duygusunun körüklenmesi kaçınılmazdır. Bu merak duygusu hem erkek hem de kadın için farklı deneyimleri tecrübe etme dürtüsünün kapısını açmaktadır. Burada özgür irade devreye girmektedir. Baskı ve yasaklamalarla özgür iradenin önüne geçmek çok da kolay değildir. Çünkü birinde yasaklarla kısıtlanan bir uygulamaya karşı çıkarak, gizli saklı bir kaçamak heyecanı varken diğerinde günlük rutinin, görülmeye sürekli alışılmış bir doyunluğu söz konusu olmaktadır (Benazus, 2010). Kadınlar açısından bakılırsa belki de karşı cinsi etkilemek için bir göz süzüşü yeterli olabilir. Aynı şekilde bir erkek için masum bir bakış bile çok farklı açılardan yorumlanarak istenmeyen sonuçlarla karşılaşılabilir. Çünkü insanlar psikolojik olarak karşı cinste etkileyici bir iz bırakmak isterler.

18. yüzyıla kadar pek de dışarıyla ilişkisi bulunmayan Osmanlı kadını bu durumu çok da sorgulayacak durumda değildir. Çünkü karşılarında kendi haklarını koruyabileceklerinin, farklı bir yaşam tarzının da yaşanabileceğinin göstergesi olarak nitelendirebilecek bir örnek yoktur. Kadınlar tarafından estetik değerlerin sorgulanıp toplum içinde yer edinme, beğenilme çabası gibi yeni kavramların karşılığının aranması Doğu ve Batı ilişkilerinin sıklaşmasıyla hissedilmeye başlanmıştır. Daha önce de değinildiği gibi kitlesel iletişim yöntemlerinin gelişmesinin de bu değişiklikte büyük bir payı vardır. Çünkü kadın dünyada olan gelişmeleri artık daha kolaylıkla takip edebilir hale gelmiştir. Bu gözlemler kadınlar için bazı şeylerin değişebileceği sinyallerini verse de en ufak bir girişim bile yasaklamalarla engellenmeye çalışılmıştır. Ancak giysi formları ve estetik değerler çok da yasaklarla sınırlandırılabilir bir yapıya sahip değildir. Yasakları delmeden de estetik ve güzel olma, dikkat çekme yöntemleri bulunabilmektedir. Bunun en tipik örneği peçelerin kumaşlarının incelenmesi olarak gösterilebilir. Bu peçeler gizlenmekten ziyade adeta güzelliği vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır.

İnsan doğası gereği öngörülen şekilde olmasa da özgür iradesini izleyecek bir yol bulmuş ve yasaklar sadece göstermelik bir baskıdan öteye gidememiştir.

Cumhuriyet döneminin kazanımlarıyla kadının özgürleşme çabaları olumlu bir ortam bulabilmiş olsa da toplumda yerleşmiş olan iffet ve namusu koruma içgüdüğü daha uzun bir süre çarşaf, peçe kullanımının devam etmesine sebep olmuştur.

## Kaynakça

### Kitaplar

- Abadan Umat, N. (1998). *Söylemden protestoya: Türkiye'de kadın hareketlerinin dönüşümü*. 75 yılda kadınlar ve erkekler. (Ed. A.Berktaş Hacimirzaoğlu). ss. 323-336. Türkiye İş Bankası Yayınları
- Aksoy, M. (2005). *Başörtüsü-türban: batılılaşma-modernleşme, laiklik ve örtünme*, ss. 57-58, 61-64. Kitap Yayınevi.
- Altınay, A. R. (1988). *Onüçüncü asrı Hicride İstanbul'da hayat*, s. 4. Enderun Yayınları
- Arat, Zehra F. (1998). "Kemalizm ve Türk Kadını" , *75 yılda Kadınlar ve Erkekler*, Ed.Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, ss. 51-70.
- Benazus, H. (2010). *Geçmişten günümüze kadınlar kadınlarımız*, ss. 64, 316. Bizim Kitaplar
- Berger, J. (1973). *Ways of Seeing*, p. 47. Penguin Books
- Berkes, N. (2011). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. ss. 31, 73. Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, F. (2002). "Doğu ile Batı'nın Birleştiği yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modernleşme ve Batıcılık*, Ed. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul: İletişim Yay, ss. 275-285.
- Berktaş, F. (2012). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın: hıristiyanlıkta ve islamiyette kadının statüsü üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım*. ss. 275, 278-279. Metis Yayınları
- Çakır, Serpil (1996). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Davis, F. (2009). *Osmanlı hanımı: 1718'den 1918'e bir toplumsal tarih*. (Çeviri: B. Tırnakçı). ss. 207-208. Yapı Kredi Yayınları.
- D'ohsson, M. De M. (1970). *18. yüzyıl Türkiye'sinde örf ve adetler*. (Çeviren: Z. Yüksel). ss. 90-91, 103. Tercüman Yayınları 1001 Temel Eser.
- De Amicis, Edmondo (1993). *İstanbul (1874)*, Çeviren Prof. Dr. Beynun Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Faroqhi, S. (1997). *Osmanlı kültürü ve gündelik yaşam: ortaçağdan yirminci yüzyıla*. (Çevirmen: E. Kılıç). ss. 138-139, 271. Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Germaner, S. (1996). *18. yüzyıl Avrupa resmi*, ss. 59-60. Kabcacı Yayınevi.
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Sümerbank Kültür Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2011). *Gelenekten geleceğe*. s. 30. Timaş Yayınları.
- Özendes, E. (1999). *Osmanlı'nın son başkenti İstanbul: geçmişten fotoğraflar*. s. 12. Yem Yayınları
- Özendes, E. (2004). *Sebah ve Joaillier'den Foto Sabah'a: fotoğrafı oryantalizm*. s. 82, Yapı Kredi Yayınları

Sakaoğlu, Necdet (1987). *Osmanlı Giyim Kuşamı ve Elbise-i Osmaniyye, Tarih Toplum*.

Sevin, N. (1990). *Onüç asırlık Türk kıyafet tarihine genel bir bakış*. Kültür Bakanlığı Yayınları

Taylan, N. (2014). *Osmanlı'da yasaklar*. ss. 146, 154, 195-198. Ekim Kitap

Tuğlacı, P. (1984). *Osmanlı döneminde İstanbul kadınları*. ss. 14, 69. Cem Yayınevi

## **Makaleler**

Budak, A. (2004). Osmanlı modernleşmesi ve kadın. *Sivil Toplum Dergisi*. Ekim Aralık, ss. 41–48.

Gürkan, Ü. (1978). Türk kadınının hukuki statüsü ve sorunları”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*. 36(1), 380-396

İpek, S. (2009). “19. yy İstanbul’un saray kadınları için çalışan ünlü terzileri”, 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul Bildiriler IV: İstanbul’da Sanat: Mimari, El Sanatı, Resim, Müzik, Atatürk Kültür Merkezi, ss. 525-538

Karaca, Ş. (2011). Fatma Aliye Hanım’ın Türk kadın haklarının düşünsel temellerine katkıları. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*. 31(31), 93-110.

Kıranlar, S. (2007). Değişen kadın kimliği üzerine bir inceleme. *Akademik incelemeler*. 2(1), 309-327

Koç, F., Koca, E. (2009), Geleneksel Giysi Tarzlarının Değişimi ve Türk Modasının Oluşumunda İstanbul”, *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul Bildiriler IV: İstanbul’da Sanat: Mimari, El Sanatı, Resim, Müzik, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi*, ss. 555, 2167-2204

Koç, F., Koca, E. (2010), Osmanlı Kanunlarında Giyim-Kuşam Yasakları. *Türk-İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 10, ss. 31-50

Sarısamam, S. (1998). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Kadın Kıyafeti Meselesi. *Atatürk Yolu Dergisi*. 6(21), 97-106.

Saz, L. (1958). Bir buçuk asır evvel sarayda kadınlar, *Yeni Tarih Dergisi*. Sayı: 13, Ocak.

Tezcan, H. (1995). *Saray nakkaşhanesinin erken resim programına göre hazırlanmış Türk kumaş ve işlemleri*. s. 350. 9ncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1995).

Turan, N. S. (2005). 16. Yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna dek Osmanlı devletinde gayri müslimlerin kılık kıyafetlerine dair düzenlemeler. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 60(4), 239-267

## **Tezler**

Konca, Hande. (2017) *İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Basında Kadının Örtünme Sorunu*. (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

## **Çevrimiçi Kaynaklar**

Bulut, H. (2008). *Fatma Aliye ve Halide Edib Adıvar’la birlikte gündelik hayatın ritimlerine bakış*. Karaburun Bilim Kongresi. s. 3, 04-07.Eylül.2008. [https://xa.yimg.com/kq/groups/23114569/1973529667/name/C7\\_1.pdf](https://xa.yimg.com/kq/groups/23114569/1973529667/name/C7_1.pdf)

Özdemir, U. (2003). Türkiye’de kadın kıyafetinde modernleşme süreci ve medyanın etkisi: moda, reklam, medya üçgeni. *Köprü dergisi*. s. 84 <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=570>



**Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri**

BOA, Hatt-ı Hümeyun, nr. 9735, (1204/1789)

BOA, Hattı Hümeyun, nr.9273, (1203/1788)

BOA, 29/Z/1250 (Hicri), Dosya No:319, Gömlek No: 18712, Fon Adı: Hattı Hümeyun

**ARAŞTIRMA MAKALESİ**  
(Research Article)**Kenevir Kumaşından Sürdürülebilir ve Sıfır Atık Yaklaşımı ile Özgün Giysi Tasarımı**

Clothing Design with Hemp Fabric and Zero Waste Approach

DOI: 10.54976/tjfdm.1433526

**Alınış (Received):** 07.02.2024**Kabul Tarihi (Accepted):** 31.05.2024Ayfer Bayram<sup>1</sup>,  
Orcid: 0009-0000-7373-9883Nursen Geyik Değerli<sup>2</sup>,  
Orcid: 0000-0001-9144-3066<sup>1</sup>MSc. Student., Faculty of Art and Design,  
Textile and Fashion Design, Nişantaşı  
University, İstanbul, Türkiye<sup>2</sup>Asst.Prof.Dr. Faculty of Art and Design,  
Textile and Fashion Design, Nişantaşı  
University, İstanbul, Türkiye**Sorumlu Yazar (Corresponding Author):**Ayfer Bayram  
ayferbayram82@gmail.com**Anahtar Kelimeler:**Kenevir, Sürdürülebilirlik, Sıfır Atık,  
Moda Tasarımı**Keywords:**Hemp, Sustainability, Zero Waste,  
Fashion Design**ÖZ**

Kenevir (*Cannabis Sativa*) geçmişten günümüze kadar tekstil, gıda, enerji, ilaç, inşaat, kompozit malzemeler, selüloz ve kozmetik gibi pek çok farklı alanda kullanılan değerli bir endüstri bitkisidir. Kenevir lifi üretimi esnasında diğer liflere nazaran daha az su tüketmesi, nefes alabilen bir hammadde oluşu, antibakteriyel özelliğinin yanı sıra, radyasyona ve pek çok dış etkene karşı oldukça dayanıklı bir lifdir. Bu özellikleri bakımından yüksek ekolojik değere sahip olan kenevir lifleri çeşitli işlemlerden geçirilerek destekleyici analiz ve çalışmalar sonucunda sağlıklı kumaşlara dönüşmektedir. Çalışılan giysi tasarımlarında kullanılan kenevir kumaşlar geleneksel el tezgâhlarında enleri dar olarak dokunulmuştur. Kalıplar kumaşa düz boy iplik yönleri dikkate alınarak yerleştirildiğinden de %15 ile %25 arası kumaş firesi oluşmaktadır. Çıkan firelerin tamamı dikiş manipülasyon teknikleri ve yüzey tasarım uygulamaları ile hazırlanan giysi tasarımlarına sıfır atık yaklaşımıyla dönüştürülmüştür. Bu makalede ekolojik bir bitki olan kenevir hakkında bilgiler verilerek, kısa tarihçesi ve kullanım alanlarına değinilmiştir. Farklı enlerde dokunmuş kenevir kumaşlar kullanılarak tekstilde sıfır atık kalıp yaklaşımıyla, iç elbise, korse ve ceket formunda giyilebilir tasarımlar oluşturulmuştur. Aynı zamanda deneysel çok fonksiyonlu tasarımlarında kullanımının yaygınlaştırılabileceği üzerinde durularak sürdürülebilirliğe de atıfta bulunulmuştur. Binlerce yıldır farklı alanlarda kullanılan kenevir lifi ve kumaşının özelliklerle giyim endüstrisinde yeniden yorumlanarak yenilikçi, dönüştürülebilir, tasarımlarda kullanımının yaygınlaştırılması hedeflenmiştir. Böylece, moda endüstrisine, insan sağlığına ve çevreye duyarlı bir vizyon ile üretim yapma bakış açısı kazandırılması arzulanmıştır.

**ABSTRACT**

Hemp (*Cannabis Sativa*) is a valuable industrial plant that has been used in many different fields such as textile, food, energy, pharmaceuticals, construction, composite materials, cellulose and cosmetics from past to present. Hemp fabric consumes less water during its production than other fabrics, is a breathable raw material, and is highly resistant to radiation and many external factors, as well as its antibacterial properties. Supporting analyzes and studies have been carried out using hemp fiber, which has high ecological value in terms of these features. The hemp fabrics used in the clothing designs were woven narrowly in width on handlooms. When the molds are placed on the fabric, taking into account the straight length yarn directions, %15 to %25 fabric waste occurs. It has been ensured that the resulting wastes are transformed into garment designs prepared with stitch manipulation techniques and surface design applications with a zero waste approach. In this article, information about hemp, which is an ecological plant, is given, and its brief history and usage areas are mentioned. By using hemp fabrics woven in different widths, wearable designs in the form of underwear, corsets and jackets have been created with the zero waste pattern approach in textiles. At the same time, sustainability was also referred to by emphasizing that its use in experimental multifunctional designs could be expanded. Hemp fiber, which has been used in different fields for thousands of years, has been reinterpreted, especially in the clothing industry, and it is aimed to expand its use in innovative, recyclable designs.

**Kaynak gösterimi:** Bayram, A., Geyik Değerli, N. (2024). Kenevir Kumaşından Sürdürülebilirlik ve Sıfır Atık Yaklaşımı ile Giysi Tasarımı, *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 121-140, doi: 10.54976/tjfdm.1433526**How to cite:** Bayram, A., Geyik Değerli, N. (2024). Clothing Design with Hemp Fabric and Zero Waste Approach, *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 121-140, doi: 10.54976/tjfdm.1433526

## 1. Giriş

İnsanoğlu ilk var olduğu günden itibaren beslenme ve barınma ihtiyaçlarını doğadan karşıladığı gibi giyinme ihtiyacını da doğadan karşılamış ve doğadaki temel malzemeleri işleyerek kullanılabilir hale getirmiştir.

Tekstil tarihi açısından bakıldığında lifler, doğal ve yapay lifler olarak ikiye ayrılmakta doğal liflerden olan hayvansal temelli yün, ipek gibi liflerin kullanımı ise çok eskilere dayanmaktadır. Özellikle yün daha kolay ulaşılması açısından geleneksel giyimde oldukça uzun çağlar boyunca vazgeçilmez bir materyal iken bitkisel lifler insanoğlunun önemli bir keşfi olarak ortaya çıkmış sanayileşme ile birlikte de yapay lifler gündeme gelmiştir. Yapay lifler zamanla büyük oranda doğal liflerin yerini almaya başlamış böylelikle, daha ucuz, hızlı ve tüketilebilir yapay malzemeli tekstil dünyaya büyük zararlar vermeye başlamıştır. Dünyanın kaynaklarının hızla tükenmekte oluşu sebebiyle özellikle de 20. yüzyılın sonlarında çevre kirliliğinin artmasıyla geri dönüştürülebilen, çevreye zararsız, yeşil dostu gibi üst başlıklarla yeni arayışlar başlamıştır (Zhang ve ark., 2016). Bu arayışın sonuçlarından biri de kenevir olmuştur.

Bu çalışmada kenevirin genel tanımından yola çıkılarak, üretim sürecine ve özellikle giyim alanında sürdürülebilirlik ve sıfır atık yaklaşımıyla kullanılmasına değinilmektedir. Bu bağlamda; kenevirin kumaştan giysiye dönüşüm sürecinde hazırlanan giysi tasarımında kumaşın sıfır atık yaklaşımıyla firesiz kesilmesi ve tekstilde sürdürülebilirliğe sağladığı katkının gösterilmesi hedeflenmiştir. Kenevir kumaş kullanılarak, sıfır atık yaklaşımıyla gerçekleştirilen tasarımlar ile moda dünyasında sürdürülebilirlik, yaratıcılık ve çevre koruması temaları bir araya getirilmektedir. Bu yaklaşım hem tüketiciyi hem de dünyayı olumlu etkileyen bir seçenek olarak kişilerin, doğal kaynakları koruyarak gelecek nesillere daha iyi bir yaşam bırakmasını sağlamanın yanı sıra çevresel, ekonomik ve sosyal faktörlerin de dengede tutulmasını sağlayıcı etki yaratmaktadır.

## 2. Kenevir Bitkisi ve Kullanım Alanları

Kenevir, *Connabaceae* familyasından tek yıllık bir bitki olup neredeyse tüm kısımlarından farklı sektörlerde yararlanılmaktadır. *Cannabis sativa*, *Canabis indica*, *Canabis ruderalis* gibi farklı türleri olan (URL 1.) kenevirin en kıymetli kısmı sapı ve saplarından elde edilen liflerdir. Ancak özellikle son yıllarda tohumları, yaprakları ve çiçekleri de farklı sektörlerde kullanılmaktadır (Şekil 1.). Kenevir, tekstil dışında gıda, enerji, ilaç, inşaat, kompozit malzemeler, selüloz olarak ve kozmetik alanlarında da kullanılmaktadır (Yılmaz ve Yazıcı 2022:55).



**Şekil 1.** Kenevir bitkisi  
**Figure 1.** *Cannabis plant*

Dünyanın kaynaklarının azalmaya başladığı bu yüzyılda, ekolojik ve sürdürülebilir eğilimler tartışılmaya başlanmış ve bu ekolojik eğilimler kenevir gibi eskiden beri insanların kullandığı bir bitkiye yeniden dikkatleri çekmiştir. Bilinen en eski sürdürülebilir tekstil materyallerinden biri olarak kabul edilen kenevirin karbon ayak izi ve su tüketimi diğer liflerden daha azdır. Ayrıca, yetişmesi sırasında karbondioksit emilimi ile havayı diğer bitkilere göre daha çok temizlemektedir. Örneğin aynı miktar pamuğun yetiştirilme süreci ile kıyaslandığında 1/3 oranında daha az toprak ve 1/20 oranında daha az su gerektiren kenevir aynı zamanda yağışlı bölgelerde aldığı yağmur miktarı ile de yetinen, suya ihtiyaç duymayan bir bitkidir. Endüstriyel kenevire böcekler yaklaşmadığından tarım ilacına gerek kalmamakta bu da çok önemli bir problemin önüne geçmek anlamına gelmektedir. Ayrıca kenevirin büyüme tarzının araya yabancı otların girmesine de engel olacak şekilde olduğu görülmektedir (Kertmen ve Yıldırım, 2022: 764).

Kenevir lifi, organik, sürdürülebilir, aşınmaya karşı dirençli, nefes alabilen yapısının yanı sıra, yüksek nem çekme (higroskopik), boncuklanmama, anti bakteriyel (bakteriyostatik) özellikleri olan ve UV koruması sağlamasından dolayı da çok fazla kullanım alanı bulunan bir lifdir (Kocic vd., 2019). Yapılan çalışmalara göre, kenevir lifinin elli binden fazla kullanım sahası olduğu tespit edilmiştir (Kurtuldu ve İşmal, 2019: 705).

Dünyanın en önemli sorunlarından biri de çevre ve insan sağlığına oldukça zararlı olan radyasyona maruz kalmaktır. Phytotech ve Ukrayna Bast Bitkileri Enstitüsü'nden oluşan bir grup temsilci 1990'ların başında, insanlık tarihinin en büyük felaketlerinden biri olan Çernobil'in kirlendiği bölgelerde kenevir bitkisini kullanarak deneyler yapmışlardır. Bu deneylerin sonucunda Phytotech araştırma bilimcisi Slavik Dushenkov'un "*Kenevir, bulabildiğimiz en iyi fito-iyileştirici bitkilerden biri olduğunu kanıtıyor*" ifadesi kenevir bitkisinin radyasyona karşı kullanılabilir en etkili liflerden biri olduğunu ortaya koymaktadır (URL 2.). Aynı zamanda İsmail Topalak'ta radyasyonun zararlarına karşı



yaptığı araştırmalar ile kenevir bitkisinin radyasyonu emdiğini ve etkilerini yok ettiğini tespit ederek kenevirden inşaat malzemesi üretmiş ve denemiştir (URL 3.).

Diğer sak (gövde) lifleri gibi kenevir bitkisinin de lifli ve lifli olmayan parçalarına ayrılması ve işlenmesi dört aşamada gerçekleşmektedir. Bu aşamalar; gövdenin yaprak, tohum ve köklerden ayırt edilmesi, gövdenin epidermisini ve kabuğunu yumuşatmak için havuzlama yapılması, lifin odunsu yapısında ayrılması için dekortifikasyon işlemi, bitkiden ayrılmış diğer kısımların ürünlere ve yan ürünlere dönüştürülmesi olarak özetlenebilmektedir (Şekil: 2 ve 3). Kenevir liflerinin kumaşa dönüşüm sürecinde ilk aşama, ayrılan lifleri eğirme işleminden geçirmektir. Doğal liflerin hazırlanması ve bükülmesi olan eğirme işlemi ıslak eğirme veya kuru eğirme olarak yapılabilmektedir (Sponner vd., 2005) (Şekil 4. ve Şekil 5.). Ancak lifin kalınlığı, sertliği ve homojen olmaması durumunda eğirme işlemi sorunlu olabilmektedir.

Lignin, yüksek moleküler ağırlıklı, üç boyutlu kristal olmayan bir katı yapı polimeridir ve liflerde lignin maddesi arttığında, esneklik özelliği azalmakta (URL 1.) yüksek karbon yüzdesi ile uygun hidrojen miktarı da bitkilerde yaşlanmayla birlikte sertliği arttırmaktadır (Komuraiah, 2014). Lignifikasyon işleminin, lif kalitesini düşürmek, liflerin gerilme direncini arttırmak, kopma ve dönme direnci ve elastikiyeti azaltmak gibi değişik özellikleri (Bócsa & Karus, 1998) bulunmakla birlikte kenevirdeki lignin içeriği eğrilmesinde zorluklara neden olabilmektedir (Kaya ve Öner 2020). Ancak lignin içeriğini %10'dan %0,2'ye düşürmek için pamuk, yün veya sentetik lifler gibi diğer liflerle karıştırmak suretiyle daha uygun daha ince ve daha yumuşak lifler elde edilebilmesi sağlanabilmektedir. Başka liflerin ilavesi ile daha yumuşak hale gelen kenevir liflerinden dokunan kumaşlar da böylelikle giysi kullanımı için uygun hale gelmektedir (Şekil 6. ve Şekil 7.). Başka lifler ilave edilmeden sadece kenevir lifleri ile üretilen



kumaşlar ise sert olabilmektedir (Onay ve ark. 2020: 309, 314).



**Şekil 2.** Kenevirin havuzlanma aşaması  
*Figure 2. Pooling stage of hemp*



**Şekil 4.** Kenevir liflerinin eğrilmesi  
*Figure 4. Spinning of hemp fibers*

**Şekil 3.** Kenevirin kurutulma aşaması  
*Figure 3. Drying stage of hemp*



**Şekil 5.** Kenevir liflerinin ip haline dönüşmesi  
*Figure 5. Turning the min to rope*



**Şekil 6.** İplik haline getirilen kenevirin dokunması  
*Figure 6. Weaving the hemp turned into yarn fabric*



**Şekil 7.** İplik haline getirilen kenevirin kumaş hali  
*Figure 7. Weaving the hemp turned turning in to fabric*

## 2.1. Kenevirin Tekstil Sektöründe Kullanılması

Kenevirin tekstil sahasında kullanılan türü *Cannabis Sativa*'dır. *Canabis İndica* (Hint Keneviri) ve *Canabis Ruderalis* (Yaban Keneviri) türleri uyuşturucu olarak kullanıldığı için tüm dünyada üretimi yasaklanmıştır. *Cannabis Sativa* türü kenevirin ilk kullanımı

M.Ö. 2700 yıllarına dayanmaktadır. İlk kez Çin’de ilaç olarak kullanılan bu bitki Çin’den sonra Asya’dan Avrupa’ya geçmiş ve bugüne kadar üretimi yapılmıştır. Yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda M.Ö. 8000’lere kadar inen tarihlere ait kenevirde kumaş parçalarına rastlandığı görülmektedir (Aksoy vd., 2019). Anadolu’daki kenevir yetiştiriciliği ise M.Ö. 1500’lere kadar gitmektedir.

Çin’de 1972 yılında yapılan bir kazıda MÖ. 13. yüzyıldan 3. yüzyıla kadar hüküm süren Zhou Hanedanı’nın mezar yapıları keşfedilmiş ve bu kazıda bulunan kumaş parçalarının kenevirde yapılmış olduğu tespit edilmiştir. Anadolu coğrafyasına bakıldığında ise, yapılan uzun araştırmalar ve kazılar neticesinde herhangi bir kenevir kumaş bulgusuna rastlanmamıştır. Ancak 2013 yılı kazı raporuna göre, Çatalhöyük F. 3694 no’lu açmadaki kazı çalışmasında bir mezar odası tespit edilmiştir (Şekil 8.). Bu odada bir çocuğa ait kundak bezi olduğu düşünülen kumaşın yapılan laboratuvar çalışması sonucu keten-kenevir karışımı bir kumaş olduğu anlaşılmıştır bu da Anadolu’da kenevirin tekstilde kullanımının Neolitik Çağ’a kadar gidebildiğini kanıtlamaktadır (Himmetoğlu 2020: 1132, 1137).

Kenevir aynı zamanda kendir olarak da bilinmektedir. Ancak keten kelimesi üzerinden bir kavram karmaşası bulunmaktadır. Yurt dışında Trabzon keteni olarak geçen ve Türkiye’de Rize Bezi olarak bilinen kumaş, aslında keten olmayıp kenevirdir. Kenevirde üretilen iplikten dokunan kumaşlar hep daha sert ve kaba olmuşken Rize kenevirde ince bezler dokunmuş ve bu nedenle bu kumaşlara keten denmiştir. Rize bezinin daha ince olmasının sebebi coğrafi koşullardır. Rize’deki az güneş, nem, kireçsiz su gibi faktörlerden dolayı burada dokumada kullanılan kenevir lifleri sertleşmemektedir (Yıldız 2022: 2010).

Her devirde yaygın olarak kullanılan kenevir dünyada Bağımsız Devletler Topluluğu, Çin, Hindistan, Macaristan, Polonya ve Yugoslavya’da yetiştirilmektedir. Türkiye’de ise pamuktan sonra en fazla üretilen tekstil bitkisi olup Rize, Kastamonu, Ünye, Fatsa, Malatya, Urfa’da yetiştirilmektedir. Kenevir ekildikten sonra 120-140 gün içinde hasat edilen bir yıllık bir bitkidir ve lif uzunluğu 40-45 cm arası olup bitkinin uzunluğuna göre lif uzunluğunun 2 m’ye kadar uzayabildiği görülmektedir. Kimyasal bileşiminde %78 selüloz ve %9 kadar da lignin ve pektin bulunan kenevir, parlak sarı veya esmer renklidir. Daha çok sicim, halat, organ yapımında kullanılmış olup ayrıca çuval, çadır bezi, yelken yapımında da kullanılmıştır. Bu kadar geniş kullanımı alanı olmasından ötürü sanayi keneviri de denilmektedir (Başer 1992: 53).



**Şekil 8.** Çatalhöyük'te bulunan keten-kenevir parçası  
*Figure 8. Flax-hemp piece found in Çatalhöyük*

Asya'dan yolculuğu başlayan kenevir bitkisi daha sonra ticaret yolu ile Avrupa'ya da gitmiştir. Bugün Hollanda Amsterdam'da "Cannabis Museum Amsterdam" adında bir kenevir müzesi bulunmakta olup müzede, kenevirin çok sayıda endüstriyel üründen süper gıdaya ve çeşitli ilaçlara kadar insanlık için nasıl paha biçilemez bir bitki olduğunun, yetiştiriliş şeklinin ve tekstil sektöründe nasıl kullanıldığının keşfedileceği uygulamalı bir öğrenme deneyimi sunulmaktadır (URL 4.).

### **3. Sürdürülebilirlik ve Modada Sıfır Atık**

Son yıllarda "sürdürülebilirlik" kavramının öne çıkmasıyla tekstil ve modada gerek hammadde kullanımı gerek üretim süreçleri gerekse de atık yönetimi açısından ekolojik dengeye duyarlı tasarımlar geliştirmeye yönelik çalışmalar yapılmaktadır.

Bir ürünün "ekolojik" olarak nitelendirilmesinde, tekstil liflerinin doğadan alınması, iplik haline getirilmesi ve kumaşa dönüştürülmesinde malzemenin kullanımı ve seçilen üretim yöntemi belirleyici olmaktadır. Ekolojik ürün tasarımında sürecin, çevreye duyarlı, doğaya uyumlu, enerji tüketimini en aza indiren ve doğal döngüsel süreçlere dahil uygulamalarla gerçekleştirilmesi gerekmektedir (Aksoy Gülen, 2022: 26).

Kenevir çok yönlü bir hammadde ve ekolojik dengenin korunması açısından pek çok olumlu özelliğe sahip bir bitki olarak karbondioksit emilimi açısından ağaçlardan dört kat daha fazla oksijen üretmektedir. Aynı zamanda bir dönüm kenevirde, dört dönüm ağaçtan elde edilen kâğıt miktarı kadar kâğıt elde edilebilmekte olup ağaçtan elde edilen kâğıtlar 3 defa geri dönüştürülebilirken, kenevir kâğıtlar 8 defa geri dönüştürülebilmektedir. UV koruyucu ve radyasyon emici özellikleri de olan kenevirin, farklı toprak tiplerinde yetiştiği, üretiminde çok az suya ihtiyaç duyduğu ve tarım ilaçlarına gerek olmadığı görülmektedir. Kenevirin diğer bir özelliği de kısa sürede büyümesi ve sık ekime olanak sağlaması sebebiyle yabancı otların yetişmesine engel



olarak temiz bir tarla imkânı sunması ve farklı bitkilerle dönüşümlü olarak yetiştirildiğinde gelecekteki ürünlerde zararlıları azalttığı bilinmektedir. Yetiştirilmesi sırasında çok az ya da hiç gübre kullanılmaması hatta topraktan aldığı besinlerin %60-70'ini geri vermesi gibi özellikleri açısından ekolojik bir bitkidir (URL 5.). Çevre dostu pek çok özelliği nedeniyle kenevir lifinin sürdürülebilir tekstil tasarım ve üretiminde kullanılması, yavaş moda ve ekolojik moda kapsamında değerlendirilmesini de sağlamaktadır.

Modada sıfır atık kavramı, 2008 yılından itibaren ortaya çıkmış olmasına karşın, geleneksel kıyafetler incelendiğinde tamamına yakınının sıfır atık kalıp yaklaşımı özelliği taşıdığı görülmektedir. Örneğin; Antik Yunanistan'da "chiton ve peplos", Hindistan'ın geleneksel giysisi "sari", Japonya'nın geleneksel giysisi "kimono" ve geleneksel Türk kıyafetlerinden "erkek şalvarları" gibi pek çok kıyafette kumaş genişliği ve uzunluğunun tamamının kullanıldığı görülmektedir (Paralı, 2021).

Sıfır atık temelli kalıp yaklaşımının, geçmişte kaynakların kıt olması, eğirme- dokuma işlemlerinin yavaş olması sebebiyle kumaşların çok değerli olmasından ötürü benimsenmiş bir yaklaşım olduğu görülmekte ve moda tarihi incelendiğinde de, Vivienne Westwood'un 1981 tarihli Korsan Koleksiyonundaki gömleklere ile, mimar ve tasarımcı Bernard Rudofsky'nin ise, 1950'lerin başında hazırladığı Bernardo Seperates koleksiyonundaki giysiler ile sıfır atık temelli kalıp yaklaşımının benimsendiği görülmektedir.

Yeni moda üretim yöntemleri ile uğraşan bir tasarımcı olan Timo Rissanen'e göre "Sıfır atık moda tasarımı, giysinin teknik ve estetik unsurlarını aynı anda dikkate almayı ve giysiyi iki ya da üç boyutta eş zamanlı olarak düşünmeyi gerektirir". Sıfır atık moda tasarımında, kumaş genişliği en önemli unsur olup, giysi üretim sürecinde yaklaşık %10-20 oranındaki kumaş atığı sürdürülebilir moda tasarımı gereği olarak ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır (Paralı, 2021).

Sürdürülebilirlik; sonsuz olma ve süreklilik temeline dayanmakta olup 1970'lerden itibaren tartışılan bir kavram (Akdemir & Korkmaz, 2021) iken sıfır atık, ürün oluştururken ortaya çıkan atık miktarını en aza indirerek doğal kaynakları koruma amacını taşıyan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Sıfır atığın amacı, atıkları azaltmak, geri dönüşümü teşvik etmek ve kullanılmış ürünleri kaynağa geri döndürmektir. Sürdürülebilirlik ise, doğal dengenin ve toplumsal sorumluluğun korunmasını hedeflerken bu iki kavramın ortak yönü çevresel etkileri en aza indirme ve gelecek nesillere temiz bir çevre bırakmaktır (Bilgili 2021:690).

Yaşadığımız çevreye en çok zarar veren alanlardan biri olan tekstil sektörü son yıllarda sıfır atık projeleri, sürdürülebilirlik kavramı, yeni tasarımlar ve liflerle verdiği zararı indirgeme politikaları izlemektedir. Sürdürülebilir ürün tasarımı ise, ekolojik yöntemler, geri dönüşümlü malzemeler ve doğal lif kullanımı ile mümkün olmaktadır. Sürdürülebilir tasarım denildiğinde, temel hammadeden bitmiş ürüne kadar olan tüm işlem

basamakları anlaşılmaktadır. Bu nedenle sadece malzeme seçiminin değil ön terbiye, renklendirme, boya-baskı yöntemleri, bitim işlemleri, atık su yönetimi gibi tüm süreçlerin sürdürülebilir tasarım kapsamında düzenlenen kurallara uygun biçimde gerçekleştirilmelidir. Sürdürülebilir ürün tasarımında organik, geri dönüştürülmüş ve doğal boyalı lif kullanılması, bu liflerin yenilenebilir, biyolojik olarak parçalanabilir olması gerekmektedir. Bu nedenle, sürdürülebilirlik kapsamında tekstil endüstrisinde kenevir lifi önem kazanmaktadır (Kurtuldu ve İşmal 2019:707). Kenevir lifinin seçilmesinin en önemli sebebi; bu lifin sürdürülebilirlik ilkeleri bakımından her yönüyle değerlendirilebilecek olması ve kenevir lifinin, özellikle de ekolojik bağlamda avantajlı ve olumlu nitelikler açısından çok üstün oluşudur.

### **3.1. Kenevir Kumaşının Giysi Tasarımında Kullanılma Yöntemi**

Kenevir, ekolojik dengenin sürdürülebilirliği ve kullanım alanlarının çeşitliliği açısından çok değerli bir bitkisel lifdir. Yetiştirilirken kimyasal katkı gerektirmemesi, az suya ihtiyacı olması, anti mikrobiyal oluşu, nem kontrolü ve UV koruması sağlamanın yanı sıra doğada tamamen çözünebilen, dayanıklı bir lif olması sebebiyle de tekstilde kullanımı gün geçtikçe artmaktadır.

Kenevir bitkisinin sapını oluşturan uzun sak lifleri, tekstil üretimi için en çok kullanılan kısımdır. Daha kolay eğirilebilmekte ve ince, keten benzeri bir kumaş dokunabilmektedir. Bu kumaş tek başına ya da pamuk, keten, ipek veya likra ve liyosel gibi suni liflerle karıştırılarak kullanılabilir. Kenevir liflerinin küf ve mikroplara karşı dayanıklı olması yelken, branda, tente, halı ve giysi üretiminde değerli bir ürün haline gelmesine neden olmaktadır (URL 6.). Kenevir kumaşları, çok çeşitli patojenik bakterilere karşı antibakteriyel aktiviteye ve diğer tüm elyaflara kıyasla en iyi ısı kapasitesi oranına sahip olduğundan dolayı yazın serin, kışın sıcak tutmaktadır. Kolay boyanması, kolayca renk değiştirmemesi, sert oluşu ve pamuklu giysilerden daha esnek ve daha uzun ömürlü oluşundan (URL 5.) ötürü de giysi tasarımında kullanılan başlıca kumaşlardandır.

Makale için yapılan deneysel giysi tasarım çalışmasında kenevir kumaştan giysi tasarımı yapmadaki temel amaç, kenevir bitkisinin lif halinden kumaş haline kadar olan sürecinde her yönüyle ve her haliyle kullanılabilir olduğunu göstermektir. Üretimi az olduğu için maliyet açısından pahalı bir kumaş olan kenevirin tasarımda sıfır atık kalıp yaklaşımı ile her santimetresi kullanılmış olup iç elbise için kullanılan kenevir kumaş, Rize’de geleneksel feretiko ahşap el dokuma tezgâhın da “ata yadigarı ustalıklı” dokunmuştur. İç elbise tasarımında, %70’i saf kenevir ipliği, %30’u ise pamuk karışımı olan 95 cm eninde, 130 gr/m<sup>2</sup> ağırlığında, boya işlemi uygulanmamış ayrıca hiçbir kimyasal katkı maddesi içermeyen doğal kenevir-feretiko kumaşı kullanılmıştır (URL 7.). İç elbise kumaşının eni el dokuma tezgâhın da üretildiği için 95 cm’dir ve bu sebeple hazırlanan iç elbise kalıpları en az fire verecek pastal planı ile kumaşa yerleştirilmiş ve kesilmiştir.



Ceket ve korse modelinde ise, Kastamonu'da ahşap el tezgâhında dokunmuş olan yüksek mukavemetli kompozit uygulamalar için kullanılan kenevir kumaşı tercih edilmiştir. Bu kumaşın genişliği 43 cm, ağırlığı 290 gr/m<sup>2</sup>dir. Atkı ve çözgüsü %100 doğal kenevir ipliği olup haşıl vb. mukavemet arttırıcı hiçbir kimyasal kullanılmadan üretilen kenevir kumaşı kullanılmıştır (URL 7.). Ceket ve korsede de kullanılan kumaşın eni dar olduğu için yine kesim aşamasında tasarıma müdahale edilerek kumaşın enine uymayan tasarımlara yeni kalıplar uygulanmış ve çalışılmıştır. Özel dokuma olduğu için fireyi en aza indirecek şekilde kalıplar kumaşa yerleştirilmiş ve kesilmiştir. Boşluklarda oluşan fire parçalar ise, kol detayında ve korsede sıfır atık yaklaşımına uygun olacak şekilde kumaş manipülasyonları ile tasarımlar yapılarak kullanılmıştır.

#### 4. Giysi Oluşturma Aşamaları

Giysi tasarım planlamasında; tasarım aşamaları çeşitli görseller ile desteklenmiş, eskiz çizimi, moodboard, artistik çizimler, teknik çizimler, elde kalıp çizimleri ve dikim işlemleri yapılarak giysi oluşturma aşamaları tamamlanmıştır.

##### 4.1. Giysi Tasarım Süreci

Üretimi gerçekleştirilecek olan tasarımın eskiz çizimleri Şekil 9.'da moodboard ise, Şekil 10.'da yer almaktadır. Şekil 9.'da yer alan eskiz çizimleri elde ve sketchbook programı ile yapılmış olup Şekil 10.'da yer alan moodboard ise, Adobe Photoshop programı kullanılarak oluşturulmuştur. Hikâyede de kenevir kumaşının liflerinin dayanıklılığı, emiciliği ve yalıtkanlığına vurgu yapılmak istenmiştir. Tasarımda, kadınların gelecek yüzyıllarda çevreden gelebilecek olan zararlı etkenlere karşı bedenlen sağlıklı kalabilmesinin ve korunmasının sağlanması düşüncesiyle hareket edilmiş ve bu düşüncüyü destekleyecek niteliklere sahip bir kumaş düşünüldüğünden de kenevir kumaş kullanılmıştır.



Şekil 9. Eskiz çizimleri  
Figure 9. Sketch drawings



Şekil 10. Moodboard  
Figure 10. Moodboard

Şekil 11.'deki teknik çizimler ise, üretimi yapılacak olan tasarımın tüm teknik ayrıntılarını göstermek ve kalıp aşamasında modeli analiz etmeyi kolaylaştırmak amacıyla detaylı bir şekilde Adobe Illustrator programı kullanılarak oluşturulmuştur.



**Şekil 11.** Teknik çizimler  
*Figure 11. Technical drawings*

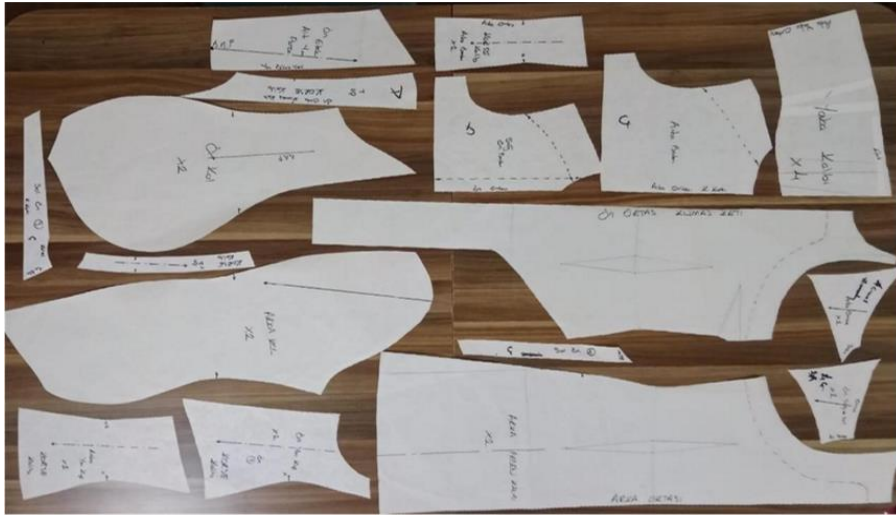
Şekil 12.'de Procreate programında oluşturulan artistik çizimlerin dokularının daha iyi yansıtılması için kenevir kumaş ile manipülasyonların orijinal dokusu fotoğraflanmış ve artistik çizimlere hazırlanan dokunun giydirilme işlemi yapılmıştır. Aşağıdaki görsellerde sırasıyla artistik çizim çalışmaları, iç elbise, korse, ceket ve tamamı giydirilmiş ön ve arka model çalışmaları gösterilmektedir.



**Şekil 12.** Artistik çizimler  
*Figure 12. Artistic drawings*

## 4.2. Giysi Kalıp ve Kesim Süreci

Giysi tasarımı; iç elbise, korse ve ceket olarak toplam üç parçadan oluşmaktadır. Model Müller kalıp sisteminin pensli38 beden kalıbı üzerine çalışıldı. İç elbise kalıbına, arka beden iki parçalı belden pensli, ön bedeni ise, üç parçadan oluşarak bel ve göğüs pensli uygulanmıştır. Kol evi ve yaka pervaz kalıpları bütün olarak hazırlanmış, korse kalıbı ön ve arka bedende kuplu olarak toplam dokuz parça çalışılmıştır. Korsenin astar ve tela kalıpları da tekniğe uygun hazırlandı. Ceket modelinin kalıbı arka beden iki parçadan, ön beden ise sol ön üç parça, sağ ön iki parça olacak şekilde asimetrik olarak çalışıldı. Ceket yakası, sağ ve sol tarafı asimetrik olarak kalıpları hazırlanıp tek kat kumaş üzerinde pastal haricinde kesimi yapıldı. İki parçalı kol kalıbına dirsek ile bilek arasında boyut verilerek deneysel kalıp formu oluşturuldu. Ceket omuzlarında, ön ve arka bedene gelecek şekilde omuzlardan yukarı yükseklik verilerek apolet kalıbı hazırlandı. Tasarım giysinin kalıpları hazırlanarak ince dokuma ve doğal kenevir kumaşı üzerine sıfır atık kalıp yaklaşımı ile pastal planı hazırlanıp kesim işlemleri tamamlandı. Oluşan fire parçalar kol ve korse üzerinde kullanılacak kumaş manipülasyonları için ince şeritler haline getirilip dikime hazırlandı.

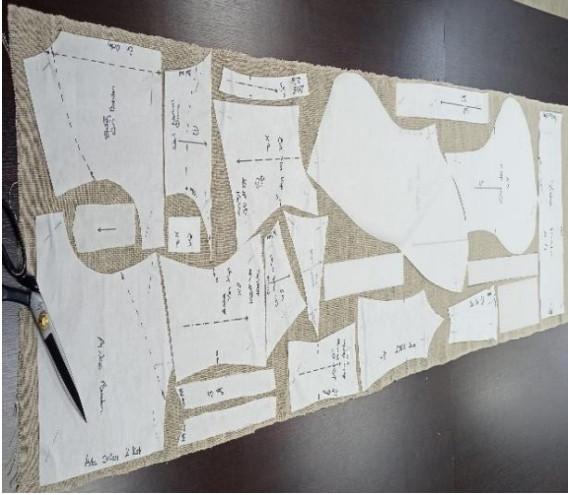


Şekil 13. Giysi tasarımının kalıpları  
Figure 13. Patterns of clothing design





**Şekil 14.** Kumaş eni ölçülerek (43 cm) pastal planının hazırlanması  
**Figure 14.** Preparing the marker plan by measuring the fabric width (43cm)



a



b

**Şekil 15.** Kumaş ve tela pastal planı  
**Figure 15.** Fabric and interlining marker plan

Şekil 15a. ve b.'de kalıpların kumaş üzerine düz boy iplik yönünde yerleştirildiği kumaş pastal planı ve tela pastal planı gösterilmektedir.

### 4.3. Giysi Dikim Süreci

Giysi dikim sürecinde iç elbisenin bel ve göğüs pensleri ile arka ortasına 45 cm'lik fermuar dikildi. Ön etek kendi kumaşı ile bele kadar dubleli çalışıldı (Şekil 16). Arka etek ucu elde ara baskı tekniği ile çalışıldı (Şekil 16a.). Bütün hazırlanan kol evi ve yaka pervazlarının dikimi yapıldı (Şekil 16b.).



Şekil 16. İç elbise ve detayları  
Figure 16. Inner dress and details

Korsenin iç astarında ince dokuma kenevir kumaşı kullanıldı. İç korse kumaşı bez tela ile desteklenerek tulum çevirme tekniği ile korsenin tamamı astarlandı (Şekil 17.). Korsenin dış kısmında jüt kenevir kumaşı kullanılarak ön orta parçaya düz sanayi dikiş makinesinde fire kumaşlar ile manipülasyon çalışması yapıldı. Korsenin ön yan kuplarına ise kenevir lifi tiftiklenerek elde dikim işlemi ile tamamlandı (Şekil 18.).



Şekil 17. Korse iç astarının tulum tekniği çalışması  
Figure 17. Overalls technique study of the inner lining of the corset





**Şekil 18.** Korse üzerine kenevir lifi ve kumaş manipülasyon çalışması  
**Figure 18.** Hemp fiber and fabric manipulation work on corset

Ceketin ön bedeni doğal kenevir kumaşı ile arka beden ise, ince kenevir kumaşı kullanılarak astarlandı. Ceket yakasının alt yaka baskısı punto dikiş tekniği ile bastırıldı (Şekil 19.). İki parçalı kol kalıbına dirsek ile bilek arasında verilen boyutlu form üzerine fire kumaşlardan manipülasyon çalışması yapıldı (kumaş manipülasyonu 1 cm'ye 5 şerit parça gelecek şekilde, 0,2 mm'lik aralıklar ile dikildi) (Şekil 20.). Yapılan kumaş manipülasyonlarının ara kısımlarına kenevir lifleri elde dikim işlemi ile yerleştirildi. Ceket omuzlarına kenevir kumaşı ile iç dış hazırlanan apoletin iç dikiş yerine balen takılarak dik durması sağlandı ve tulumlama tekniği ile temizlendi. Apoletlerin üzerine kenevir lifleri tiftiklenerek elde dikim işlemi çalışıldı.



**Şekil 19.** Ceket yaka çalışması  
**Figure 19.** Jacket collar work



**Şekil 20.** Ceket kolu manipülasyon çalışması  
**Figure 20.** Jacket sleeve manipulation exercise



**Şekil 21.** Kenevir lifinin radyasyonu emme özelliğinden dolayı modelin omuzlarında ve bel bölgesinde (korse) tiftiklenerek form verilip uygulanması  
**Figure 21.** Due to the ability of hemp fiber to absorb radiation it is shaped and applied / designed by linting the model's shoulders and waist area (corset)



Şekil 22. Tamamlanmış tasarım modeli  
Figure 22. Detail of the completed design model

## 5. Sonuç

Kenevir çok eski dönemlerden beri, başka işlevlerinin yanı sıra tekstil malzemesi olarak da kullanılmıştır. Ekimi yapılan kenevir bitkisi büyüdüktan sonra toplanmakta ve bir dizi işlemden geçirildikten sonra eğrilmeye hazır hale gelmekte ve dokunarak kumaşa dönüştürülmektedir. Eldeki kumaşın nasıl kullanılacağı ise, kullanım amacına göre değişkenlik göstermekte olup yapılan araştırmalarda kenevir lifinin, oksijen ürettiği, radyasyon emici etkisinin olduğu, yüksek lif mukavemeti ve aşınmaya karşı direncinin yanı sıra nefes alabilirliği, antibakteriyel özelliği, geri dönüşüme elverişli olması, çevre kirliliğine neden olmaması, boncuklanmaması ve elektrostatik oluşu nedeniyle tekstilde çokça tercih edildiği görülmektedir.

Kenevir kumaşın eninin dar olması nedeniyle bu çalışmada, bu denli kıymetli bir bitkinin hiçbir parçasının ziyan olmadan sıfır atık yaklaşımı ile kullanılması esas alınmış olup sürdürülebilirlik ve sıfır atık kapsamında dayanıklı kenevir kumaşının ve liflerinin giysi tasarımlarında kullanımının ön plana çıkarılması amaçlanmıştır.

Hazırlanan giysi tasarımının iç elbisesinde, ten ile direkt temas halinde olduğu için %70'i kenevir, %30'u pamuk karışımı olan boya işlemi uygulanmamış, 95 cm eninde ve 130gr./m<sup>2</sup> ağırlığında yumuşak, doğal kenevir kumaş tercih edilmiştir. Aynı şekilde bel kısmında kullanılan korsenin astarlama işlemi iç elbisede kullanılan yumuşak kumaş ile aynı olup korsenin dış yüzeyinde ise, daha kalın gramajlı kenevir kumaş kullanılmıştır.



Korsenin üst yüzeyinde ayrıca sıfır atık ve sürdürülebilirlik kapsamında atık kumaş ve kenevir liflerinden oluşan manipülasyon çalışması uygulanmıştır.

Ceket tasarımında, korsenin dış yüzeyinde kullanılan 43 cm eninde, 290 gr./m<sup>2</sup> ağırlığında, atkı ve çözgü yönünde %100 doğal kenevir ipliği kullanılarak dokunmuş, kalın kenevir kumaşı kullanılmış olup ceket ve korse astarında ise, iç elbise ile aynı özelliklere sahip yumuşak dokulu ince kenevir kumaş tercih edilmiştir. Ceketin kollarında, omuz detaylarında ve korsenin dış yüzeyinde de atık kumaş ve lifler ile manipülasyon uygulaması yapılmıştır.

Bu araştırmada, kenevirin kumaş ve elyaf hali kullanılarak tasarımda sürdürülebilirlik ve sıfır atık anlayışına değinilmekte, yanı sıra kenevirin dokusu açısından giysi tasarımında kullanılabilecek sağlıklı kumaşlardan biri olduğuna vurgu yapılmaktadır. Aynı zamanda, sürdürülebilir moda çerçevesinde sıfır atık yaklaşımıyla sanatsal giysi kalıbı hazırlamaya dönük örnek oluşturularak bu tür çalışmaların daha da arttırılması amaçlanmaktadır.

Bu çalışma; moda endüstrisi için ve ekolojik olarak dünyayı daha yaşanılabilir kılmak için uygulanabilecek tekniklere örnek teşkil etmesi ve sürdürülebilir moda anlayışını desteklemesi bakımından da önem arz etmektedir. Sıfır atık moda tasarımının, tasarım sürecindeki önemi vurgulanarak, giysi üretiminde kumaş atıklarını en aza indirmek suretiyle, sürdürülebilir moda katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Ayrıca, ekonomiye, çevreye ve insan sağlığına verilen zararları azaltması sebebiyle de kenevir kumaşına dair farkındalığın arttırılması hedeflenmektedir.

## Kaynakça

- Akdemir, İ. & Korkmaz, F. D. (2021). Sürdürülebilirlik Bağlamında Moda ve Sanat İlişkisi, *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1):191-207, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/inijoss/issue/63350/895585>
- Aksoy, D., Aytaç, S., & Paslı, R. (2019). *Endüstriyel Kenevir Gerçeği*. 2. Uluslararası 19 Mayıs Yenilikçi Bilimsel Yaklaşımlar Kongresi, 27-29 Aralık 2019, Samsun, Türkiye, 850-858.
- Aksoy Gülen, L. (2022). Biyolojik Temelli Eko-Kumaş Tasarımı ve Uygulama Örnekleri *Kenevir Lifinin Tekstil Alanında Kullanımı Üzerine Bir Çalışma*. Prof. F. Dilek Alpan, <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/5503.20143308007>, 26, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Ana sanat Dalı Tekstil ve Moda Tasarımı Programı, İstanbul
- Başer, İ. (1992) *Elyaf Bilgisi*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yay.
- Bilgili, M. Y. (2021). Sıfır atık yaklaşımının kökenleri ve günümüzdeki anlamı. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(40), 683-703
- Bocsa, I. & Karus, M. 1998. The cultivation of hemp: botany, varieties, cultivation and harvesting. HempTech.
- Dölen, E., (1992) *Tekstil Tarihi*: Tekstil tarihi: Dünyada ve Türkiye'de tekstil teknolojisinin ve sanayiinin tarihsel gelişimi, Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları, No: 92/1 İstanbul.

- Himmetoğlu, M. F., (2020). Eski Çağda Kenevir Bitkisinin Kullanımı ve Yayılımı Hakkında Yeni Bir Değerlendirme, *History Studies*, 12(3):1129-1142, Haziran.
- Kaya S., Öner E., (2020). Kenevir Liflerinin Eldesi, Karakteristik Özellikleri ve Tekstil Endüstrisindeki Uygulamaları, *Mehmet Ekip Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, MAKÜ FEBED, 11(1): 108-123, <https://doi.org/10.29048/makufebed.693406>
- Kertmen, N., Nida Yıldırım, N., (2022). *Farklı Karışım Oranlarında Kenevir Lifi Kullanımının ve İplik Numarasının İplik ve Kumaş Özelliklerine Etkisi*, *Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi*, 24(72):763-772.
- Kocic, A., Bizjak, M., Dušan P., Poparic, G. B. & Stankovic, S., (2019). UV protection afforded by textile fabrics made of natural and regenerated cellulose fibres. *Journal of Cleaner Production*, 228(12):1229-1237, April 2019, DOI:[10.1016/j.jclepro.2019.04.355](https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2019.04.355)
- Komuraiah, A., Kumar, N. S. & Prasad, B. D. (2014). Chemical composition of natural fiber sand its influence on their mechanical properties. *Mechanics of Composite Materials*, 50(3):359-376, July 2014, DOI:[10.1007/s11029-014-9422-2](https://doi.org/10.1007/s11029-014-9422-2)
- Kurtuldu, E., İsmal, E. (2019), Sürdürülebilir Tekstil Üretim ve tasarımında Yeniden Değer Kazanan Lif: Kenevir, *SDÜ-ART-E, Güzel sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt 12, Sayı 24, ss. 694-718.
- Onay, A., Bozhan, N., Kılınç, F., (2020). *Kenevir, Kenevir Lifinin Özellikleri ve Tekstil Sanayisinde Kullanımı*, Palme Yayınları. ss. 301-319. *Science and Technology*, 18, ss.1-5.
- Paralı, A., (2021) “Sürdürülebilir Moda Kapsamında Sıfır Atık Kalıp Hazırlama Tekniklerinin İncelenmesi: Mozaik Yöntemi Örneği”, *Ulakbilge Dergisi*, 9(67):1457–1474, DOI:[10.7816/ulakbilge-09-67-07](https://doi.org/10.7816/ulakbilge-09-67-07)
- Sponner, J.-Toth, L.-Cziger, S., & Franck, R. R., (2005). *Hemp. In Bast and Other Plant Fibres*. R.R., Franck Ed. England: Woodhead Publishing. pp: 176-206.
- Yıldız, D., (2022). Sürdürülebilir Tekstil Tasarımında Hasattan Tezgaha Kenevir Dokumacılığı: Çayeli Örneği, *International Social Sciences Studies Journal*, Vol: 8, Issue: 99, pp. 2007-2019.
- Yılmaz, G., Yazıcı, L., (2022). Dünyada Yükselen Değer; Endüstriyel Kenevir (Cannabis Sativa L.), *Bozok Tarım ve Doğa Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 54-61.
- Zhang, H. - Zhong, Z.- Feng, L., (2016). Advances in the Performance and Application of Hemp Fiber, *International Journal of Simulations: Systems, Science & Technology*, 17(9):18.1-18.5, March 2016, <https://ijssst.info/Vol-17/No-9/paper18.pdf>

## İnternet Kaynakları

- URL 1. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kenevir>Erişim Tarihi: 05.03.2024
- URL 2. <https://www.himalayanhemp.in/post/how-can-hemp-help-in-cleaning-up-radiations-from-nuclear-sites-in-india-like-pokhran-and-karwar>Erişim Tarihi:15.03.2024
- URL 3. <https://www.aydin.edu.tr/haberler/Pages/Kenevir-radyasyonu-emiyo.aspx>Erişim Tarihi: 25.03.2024
- URL4. <https://cannabismuseum-amsterdam.com/hemp-for-clothing/>Erişim Tarihi: 05.04.2024
- URL 5. <https://www.filofibra.com.tr/tr/blog/kenevir-lifi-ve-kumas-uretimi>Erişim Tarihi:07.04.2024
- URL 6. <https://www.filofibra.com.tr/tr/blog/tekstil-hammaddelerinde-surdurulabilir-uretim-arayislari-ve-kenevir-ipligi>Erişim Tarihi: 10.04.2024
- URL 7. <https://fortiko.com.tr/>Erişim Tarihi: 15.04.2024



## **Görsel Kaynakça**

- Görsel 1.** <https://www.biomassconnect.org/technical-articles/hemp-as-a-biomass-crop/#>. Erişim Tarihi: 20.12. 2023
- Görsel 2.** <https://fortiko.com.tr/>. Erişim Tarihi: 02.12.2023
- Görsel 3.** <https://fortiko.com.tr/>. Erişim Tarihi: 02.12.2023
- Görsel 4.** <https://fortiko.com.tr/>. Erişim Tarihi: 02.12.2023
- Görsel 5.** <https://fortiko.com.tr/>. Erişim Tarihi: 02.12.2023
- Görsel 6.** <https://fortiko.com.tr/>. Erişim Tarihi: 02.12.2023
- Görsel 7.** <https://fortiko.com.tr/>. Erişim Tarihi: 02.12.2023
- Görsel 8.** <https://www.historystudies.net/dergi/eski-cagda-kenevir-bitkisinin-kullanim-veyayilimi-hakkinda-yeni-bir-degerlendirme20200633706ac.pdf> Erişim Tarihi: 19.10.2023
- Görsel 9.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 10.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 11.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 12.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 13.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 14.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 15.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 16.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 17.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 18.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 19.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 20.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 21.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023
- Görsel 22.** Ayfer Bayram kişisel “Kenevir kumaşı ve tasarımı” fotoğraf arşivi: 28.11.2023

**ARAŞTIRMA  
MAKALESİ  
(Research Article)**

## Kültür Etkisinden Yansıyan Modaya Bir Bakış

A Look at Fashion Reflected from The Cultural Influence

DOI: 10.54976/tjfdm.1386806

Alınış (Received): 06.11.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 21.02.2024

### ÖZ

İnsan yaşamında en önemli ihtiyaçlarından biri olan giyinmek, zamana ve mekâna göre değişiklik gösterirken modanın da şekillenmesini sağlamıştır. Geleneksel desenler ve teknikler beraberinde geldiği toprakların kültürünü, sosyolojisini, ekonomisini, tarihini süzerek günümüze taşımıştır. Moda birçok unsurdan etkilendiği gibi kültürel ve sosyal değişimlerden doğrudan etkilenmektedir. Moda, hayatın bir parçası; kültür ise modaya yön veren birçok unsurdan biri olarak kabul edilmiştir. Tüketicinin seçimlerindeki değişimin hangi yönde olacağını tahmin etmekten moda eğilimi kavramı ortaya çıkmıştır. Moda, yaratıcı bir değişim sürecini ifade ederken kültürdeki değişiklikleri anlamak, değer olarak yaşatılan yönlerini tecrübe etmek ister. Bu haliyle modadaki kültürel kodlar sektöre ve tasarımcıya ilham olmaktadır. Modanın sosyal ve kültürel etkileşimlere aracılık ettiği söylenebilir. Bu nedenle araştırma moda çalışmalarını ve kültürel etkenlerle yapılmış tasarımları ve tasarımcıları ortaya koymak açısından önemli bulunmuştur. Ayrıca tasarımcıların ortaya koymuş olduğu tasarımların bilimsel açıdan literatürde yer alması ve belgelenmesi açısından önemli bulunmuştur. Araştırmada moda ve kültür kavramları ele alınmış, birbiri ile olan ilişkileri ve etkileri kavramsal olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın amacı; moda içinde kültürün önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koyarak, Türk tasarımcıların moda koleksiyonlarındaki kültürel temalı çalışmalarına genel bir bakış açısı ortaya koymaktır. Çalışma nitel bir araştırma olup durum çalışması deseni kullanılmıştır. Araştırma örnekleminde moda tasarımcılarından; Ahmet Özceyhan, Atıl Kutoğlu, Dilek Hanif, Fırat Neziroğlu, Neslişah Yılmaz, Nur Çağlayan, Rıfat Özbek, Selçuk Gürşık ve Zeynep Tosun'a yer verilmiştir. Moda tasarımcılarının, geleneksel çizgideki tasarımları ile geleneksel teknikleri vurgulayan çalışmaları hakkında genel bir kanı oluşturmak istenmiştir. Araştırma sonucunda örnekleme yer alan tasarımcılara ait tasarımlarda; dokuma, süsleme ve form açısından Anadolu'nun kültürel birikimlerinin görüldüğü söylenebilir. Ayrıca tasarımcıların kültürel etken ve birikimlerini ürettikleri tasarımlara yansıtarak pazarda yer edinirken aynı zamanda moda içinde kültürel değerlerin tanıtılmasına önemli katkıları olduğu görülmüştür.

### ABSTRACT

Dressing, which is one of the most important needs in human life, has shaped fashion while changing according to time and place. Traditional patterns and techniques have filtered the culture, sociology, economy and history of the lands they come from and carried them to the present day. As fashion is affected by many elements, it is directly affected by cultural and social changes. Fashion is a part of life; culture is accepted as one of the many elements that shape fashion. The concept of fashion trend has emerged from predicting the direction of change in consumer choices. While fashion expresses a creative change process, it wants to understand the changes in culture and experience the aspects that are kept alive as a value. In this way, cultural codes in fashion inspire the sector and the designer. It can be said that fashion mediates social and cultural interactions. For this reason, the research was found important in terms of revealing the designs and designers made with fashion studies and cultural factors. In addition, it has been found important in terms of documenting and documenting the designs put forward by the designers in the scientific literature. In the research, the concepts of fashion and culture were discussed and their relations and effects were tried to be explained conceptually. The aim of the study is to reveal that culture has an important place in fashion and to present an overview of the cultural-themed works of Turkish designers in fashion collections. The study is a qualitative research and case study design was used. The research sample includes fashion designers Ahmet Özceyhan, Atıl Kutoğlu, Dilek Hanif, Fırat Neziroğlu, Neslişah Yılmaz, Nur Çağlayan, Rıfat Özbek, Selçuk Gürşık and Zeynep Tosun. It was aimed to create a general opinion about the designs of fashion designers in traditional lines and their works emphasising traditional techniques. As a result of the research, it can be said that the cultural accumulation of Anatolia is seen in the designs of the designers in the sample in terms of weaving, ornamentation and form. In addition, it has been observed that the designers have important contributions to the promotion of cultural values in fashion while gaining a place in the market by reflecting their cultural factors and accumulations to the designs they produce.

Şerife Yıldız<sup>1</sup>,  
Orcid: 0000-0002-7234-983X

Ümmü Gülsüm Mermerci<sup>2</sup>  
Orcid: 0000-0002-8339-3625

<sup>1</sup>Assoc.Prof.Dr., Selçuk University  
Faculty of Architecture and  
Design, Fashion Design  
Department, Konya, Türkiye

<sup>2</sup>MSc. Student, Selçuk University,  
Institute of Social Sciences,  
Fashion Design, Konya, Türkiye

#### Sorumlu Yazar (Corresponding Author):

Şerife YILDIZ  
gulcu@hotmail.com

#### Anahtar Kelimeler:

Kültür, Moda, Moda  
Tasarımcıları, Tasarım

#### Keywords:

Culture, Fashion, Fashion  
Designers, Design

**Kaynak gösterimi:** Yıldız Ş., Mermerci Ü.G., (2024). Kültür Etkisinden Yansıyan Modaya Bir Bakış. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2024, 6(2):141-166, doi: 10.54976/tjfdm.1386806

**How to cite:** Yıldız Ş., Mermerci Ü.G., (2024). A Look at Fashion Reflected from The Cultural Influence. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 2024, 6(2):141-166, doi: 10.54976/tjfdm.1386806

## Giriş

İnsanın var olduğundan beri giyinmeye duyulan gereksinim, doğanın şartlarına karşı kendini savunmasından başlayarak günümüze kadar şekillenmiş, temel ihtiyaçların yanında insanın güzel görünme isteğine cevap verir hale gelmiştir. İnsanın daha iyi ve güzeli kendinde gösterme fikriyle, örtünmek değil de giyinmek amacıyla yaptığı bu davranış modayı oluşturmuştur.

Moda kavramı çoğu zaman giysi nesnesiyle bağdaştırılsa da yaşamın tüm alanlarında görülür. Yaşam içerisinde modanın tesiri hayattaki gereksinimlerimizden, bizim için özel olan her şeye kadar tercihlerimizden oluşmuştur (Akıncı, 2014). Modayı sadece endüstri ürünü olarak da görmek sınırlandırılmış bir düşünce olmuştur. Çünkü insan yaşamına tanıklık eden belge ve kalıntılara ulaşıldıkça modanın insan medeniyetlerinde ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu görülmektedir. İnsanın varlığını gösterdiği her yüzyıl kendine özgü moda anlayışını yaşamıştır. Her zaman dilimindeki giyinme alışkanlığı o dönemin moda eğilimi olmuştur. Moda, her bireyi peşinden sürükleyerek az ya da çok etkileyen belirli zaman diliminde popüler olan giyim tarzıdır denilebilir. Moda, değişim ve yenilik arayışı hali ile kim olduğumuz ya da kim olmak istediğimizi görsel unsurlarla anlatma biçimidir. Ayrıca her alanda belirli zaman etkili olan geçici beğeni olarak ifade edilebilmektedir. Moda, hayatın bir parçası; kültür ise modaya yön veren birçok unsurdan biri olarak kabul edilmiştir. Moda, yaratıcı bir değişim sürecini ifade ederken kültürdeki değişiklikleri anlamak, değer olarak yaşatılan yönlerini tecrübe etmek ister.

Toplumları farklılaştıran çeşitli özellikler vardır, bunların en önemli unsuru geleneklerdir. Gelenekler kuşaktan kuşağa yeni nesillere aktarılan kültürel öğeler olarak bilinmektedir. Kültürel miras toplumların geçmişi ile geleceği arasında bağlantı kuran önemli öğelerden birisidir. Coğrafyadan ve toplumların geleneklerindeki farklılıklardan ötürü; giysilerde, kumaşlarda, desenlerde, süslemelerde ve kalıp özelliklerinde kültürel farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Kültürel olgular yaşamın tüm koşullarında görülür, örneğin müzik, sanat, mimari gibi alanlar bize o toplumun göstergeleri hakkında fikir verir. Bahsedilen tüm oluşumlar o toplumun kültürel birikimden kaynaklıdır. Bu haliyle modadaki kültürel kodlar sektöre ve tasarımcıya ilham olmaktadır.

Moda sosyal ve kültürel etkileşimlere aracılık etmektedir. Modanın merkezinde değişim, yenilik vardır. Kültüre farklı açılardan bakılmaktadır. Toplumların oluşturduğu uygarlıklar da kültürel birikim olarak kabul edilmekle birlikte evrensellik söz konusudur. Moda da evrensel kültürün bir birikimi olarak ortaya çıkmıştır. Kültür aynı zamanda bir toplumun aynısıdır ve bireyin topluma uyumunu ve tercihlerinin belirginleşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda kültür açısından moda, ele alındığında her toplumun kendine has giyinme şekilleri vardır ve bu geleneksel giysi olarak tarif edilmektedir. Anadolu'nun köklü tarihine dayanan giysileri çeşitli tasarım ve malzemelerle görmek mümkündür. Giysi; insanlar arasında iletişimin bir şekli olarak görülmekle birlikte geleneksel teknik, malzeme ve motifler ile günümüz modasının da ilham kaynağı olduğu görülmektedir.

Moda ve gelenek birbirinden farklı anlamlar taşıyan kavramlar gibi görünse de her zaman birbirini beslemiştir. Modayı üründe özgünlük; tasarımda temel parça olarak düşünürsek, kendi özlerinden kopan, kendine özgü anlayışı olmayan moda yok olmakla karşı karşıya kalmıştır (Koca, 2018). Kültürün anlamına bakıldığında bilgi, inanç, birikim ile tüm maddi ve manevi oluşumlardır. Toplum ve yaşamın oluşmasında; konuşulan dil, mitler, yazılı kaynaklar, yasalar, kurallar, ahlak, kuramlar, bilim, felsefe ve sanat uygulamaları gibi maddi ve tinsel ürünler bütünlüğüne kültür denir. Kültür, toplumun tüm bireylerinin birlikte meydana getirdikleri ve ikrar ettikleri değerlerdir. O halde kültür, bir toplumun yaşama biçimidir (Turan,1994).

Bireylere yol gösteren doğru ile yanlış ayıran kuralları barındıran kültür, tüketici davranışlarını doğrudan ya da dolaylı biçimde etkilemesiyle önemli bir uyarıcı olarak kabul edilmiştir. Moda

ürünlerinin benimsenen kültürlerle ilişkilendirilmesi, insanların ürüne karşı sempati duymasını ve kolaylıkla benimsemesini sağlamıştır. Modayı belirleyen faktörler tüketicinin konfor, kalite ve doğallık gibi günlük beklentilerini temele alan ama yenilik anlayışını da karşılayacak biçimde değişim göstermiştir. Kültür bireylerin tercihlerinin şekillenmesini sağlayarak topluma uyumunu kolaylaştırmıştır. Yaşama tarzımız geleneksel kültürle birleşen kıyafetlerimizi de ortaya koyar. Geleneksel kıyafetler ise moda tasarımları için ilham kaynağı olduğu görülür. Ayrıca moda ürünlerinin kabullenmesini kolaylaştıran etmen kültürle güçlü bağ kurulmasıdır denilebilir. Çalışmanın amacı; moda içinde kültürün önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koyarak, Türk tasarımcıların moda koleksiyonlarındaki kültürel temalı çalışmalarına genel bir bakış açısı ortaya koymaktır. Moda tasarımcılarının, geleneksel çizgideki tasarımları ile geleneksel teknikleri vurgulayan çalışmaları hakkında genel bir kanı oluşturmak istenmiştir. Çalışma nitel bir araştırma olup durum çalışması deseni kullanılmıştır. Nitel durum çalışmaları seçilen hususların derinliğine araştırılmasıdır. Bir duruma ait etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) erktekel bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri üzerine odaklanır (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Durum çalışması desenleri içinden “bütüncül çoklu durum deseni” araştırma konusunun içeriği kapsamında seçilmiştir. Bu desende, tek bir analiz birimi çerçevesinde odaklanan araştırmalar bu kapsama girer (Yıldırım ve Şimşek, 2021).

Araştırmanın evrenini Türk moda tasarımcıları oluşturmaktadır. Evren içinden amaçlı örneklem yöntemlerinden benzeşik (homojen) örnekleme yöntemi benimsenerek kültürel kodlarla tasarımlar yaparak geleneksel desen, teknik ve özelliklere çokça yer veren ve koleksiyon hazırlayan Türk moda tasarımcıları örnekleme dahil edilmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemine yargısal örnekleme de denilmektedir. Bu tür örneklemede araştırmacı kimlerin seçileceği konusunda kendi yargısını kullanır ve araştırmanın amacına en uygun olanları örnekleme alır. (Balcı, 2018). Örnekleme dahil edilen moda tasarımcıları bulgular bölümünde alfabetik sıraya göre düzenlenmiştir. Buna göre; Ahmet Özceyhan, Atıl Kutoğlu, Dilek Hanif, Fırat Neziroğlu, Rifat Özbek, Neslişah Yılmaz, Nur Çağlayan, Selçuk Gürışık ve Zeynep Tosun örneklem kapsamına alınmıştır. Bu kapsamda Ahmet Özceyhan'a ait 5 tasarım, Atıl Kutoğlu'na ait 7 tasarım, Dilek Hanif'e ait 6 tasarım, Fırat Neziroğlu'na ait 8 tasarım, Neslişah Yılmaz ve Nur Çağlayan'a ait 8 tasarım, Rifat Özbek'e ait 6 tasarım, Selçuk Gürışık'a ait 5 tasarım ve Zeynep Tosun'a ait 9 tasarım araştırma kapsamına alınmıştır. Bu moda tasarımcılarının kültürel özellikleri içeren koleksiyonlarına dair yukarıda sayıları belirtilen görsellere yer verilmiştir. Araştırmanın veri toplama yönteminde doküman incelemesi kullanılmıştır. Veri analizinde ise içerik analizi yönteminden istikra inceleme metodu ile çalışılmıştır. İstikra incelemenin amacı datanın içindeki konunun merkezde olduğu bir inceleme metotlarından birisidir (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Çalışmanın kavramsal çerçevesi ve verileri toplamak için makale, dergi, gazete, internet veri tabanı gibi görsel ve yazılı kaynaklar kullanılmıştır.

## Moda ve Kültür İlişkisi

Toplumlar, başka toplumlara bilgilerini, düşüncelerini, birikimlerinin maddi ve manevi mitler aracılığıyla doğrudan ya da simgelerle aktarmıştır. Toplumların birbiriyle olan etkileşimleri sonucu aktarım ve paylaşımlar gerçekleşmiştir. Kıyafetler toplumları tanımlayan ve o toplumun özellikleri hakkında fikir veren bir araçtır (Kutlu, 2018). Kıyafetler, maddi kültürün en belirgin ve güçlü yapısal değerlerinden ve geleceğe taşınan en önemli maddi kültür varlıklarındandır. Çünkü içinde estetik, sevinç, üzüntü, inanç ve konumu bildiren sözsüz öğeler barındırır. Sözsüz öğeler toplumun geleneklerinden çeşitli materyaller içerir. Bu materyallerden birisi de sosyolojik faktörlerdir.

Modayı etkileyen sosyolojik faktörler; kültür, sosyal sınıf, referans grubu, aile, roller ve statüler olarak alt başlıklara ayrılmıştır. Modayı etkileyen kültürü anlamak, etkilerin boyutunu ve

anlamını kavramamıza yardımcıdır. Kültür, bir toplumun üyelerinin ayrıca karakteristikleri olan bütünleşik öğrenilmiş davranış tarzlar sistemidir (Müderrişoğlu, 2009). Moda ve kültür yakınlığı incelendiğinde farklı kültürlerin başka modalar ortaya çıkardığı görülmüştür. Toplumların yaşam tarzlarının, anane ve davranışların, politik ve hukuki yapıların kıyafete yansıdığı, dolaylı olarak da modayı etkilediği gözlenmiştir (Kartal, 2014).

İnsanın yaşamı boyunca vermek istediği mesajı etkili biçimde iletme aracı olarak görülen görsel dil giyim modasında çok daha etkili şekilde kullanılabilmiştir. Giyim endüstrisinin büyüüp gelişmesi moda sektörünün gelişmesi ile doğru orantılı olmuştur. Modanın gelişmesi ve toplumu etkilemesinde basın, yayın ve bilişim sektörünün önemi çok fazladır. İnsanoğlunun farklı görünme ve dikkat çekme isteği moda sektöründeki tasarımcılar tarafından değerlendirilerek bu olgunun sürdürülmesini sağlamıştır (Begiç, 2016). İnsanların ne yiyip ne giyeceğinden nerde yaşayacağından nereye seyahat edeceğine kadar birçok davranışını belirlemiştir.

*“Moda sadece giysilerde var olan bir şey değil; moda soluduğumuz havadaki bir şey. Bir rüzgardır moda; geldiğini hissedersiniz, kokusunu duyarsınız... Havada, sokakta; moda fikirlerle, yaşam tarzımızla, olan bitenle ilgilidir.” (Coco Chanel).*

İnsani değerler bütünlüğümüzü ve değerlerimizi kazandığımız kültürümüz kimliğimizin bir parçasıdır. Atalarımızın giyimine bakıldığında her tür duygunun izlerini taşıdığı görülmüştür; özellikle Anadolu kadını, sevinçlerini, hüznlerini, acılarını oyalara, dokumalara, giysilere, nakışlara işleyerek anlatmıştır. Giysi dili kendi kendine gelişen bir organizma değil, toplulukların ortak düşünme biçiminin ortaya çıkardığı kültürel birikimlerinin bir ürünü görülmüştür. Her nedenle olursa olsun, kültürel yapıların herhangi birindeki değişim, kültürün bütünü ve dolaylı olarak diğer kurumları az veya çok etkileyeceğinden, kültür kuramının aynı zamanda bir sosyal değişme kuramı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır (İşbilen, 2015).

Kültürel unsurlardan biri olan moda, toplum inşasının zihninde şekil alır, zenginleşir, yaygınlaşır, halkın kullanımı ile kendini gösterir. Ayrıca toplum içindeki sınıfsal ayrışmanın oluşmasında ön ayak olan kimlik yaratımının sonucudur (Yağlı, 2013). Moda tasarımcısının giysi kültürü hakkında fikir sahibi olması gerektiği beklenir. Giysi kültürü hakkındaki bilgiler; antropolojik, halk bilimi ve etnografik gibi bilim dalları tarafından yapılmış çalışmalar sayesinde görebiliriz. Giysi kültürünün içinde; geleneklerin giysiye yansıma yerleri ve giysi alanındaki formlar, süslemeler, inançlar, motifler, kimlik, hiyerarşi, kültürel datalar gibi konulardır (Şahin, 2016). Her toplumun tarihi sürecinde kültürel özellikleri ve beğenilerini aktaran el sanatları, tekstil tarihinde olduğu gibi moda da yerini almıştır. Gelenek olarak nesilden nesile aktarılan zanaat bilgisinin, genç nesil için de ilgi uyandırması, geleneksel bir malzemeyi veya tekniği alışılmışın dışında kullanmasının sağlanması geçmişten gelen birçok teknik ve uygulamanın unutulup yok olmasını engelleyecektir (Kozbekçi, 2018). Moda, birçok özgün fikirlerle desteklenerek gelişmiş evrensel etkinlikler bütünü haline gelmiştir. Zamanın sanatsal görüşlerinden beslenmiş, giysinin insan üzerinde sergilenmesi kavramı ortaya çıkmıştır. Moda tasarımcıları, dönemin sanat akımlarından etkilenmiş veya dönemin farklı alanlardaki sanatçılar ile insan bedenini sanat sergileme alanı olarak kullanmışlardır. Giysinin insan bedeninde yer bulması ve taşınabilir olması ile birçok alana ait yeniliklerin sosyal yaşam içine alınmasıyla giyilebilir hale getirilmektedir. Giyilebilirlik kavramı da bu kapsamda kullanılmaya başlanmıştır (Pamuk, 2020). 20. yüzyıl yeni sanat hareketleri tekstil sanatını da etkileyerek sanatçı ve tasarımcıların farklı arayışlar içerisine girdiği bir dönem olmuştur. Geleneksel kültürel değerler kullanılarak yorumlanan tasarımlar, tekstil sanatçıları tarafından evrensel bir biçimde sunulmaya başlanmıştır. Sanatçılar sanatlarını gerçekleştirirken ifade biçimlerinde tekstili kullanarak “giyilebilir sanat” kavramının oluşmasına katkı sağlamışlardır (Öngen, 2016).

Geleneksel kıyafetler önemli tasarım kaynaklarından biridir. Milletlerin halk bilimi zenginlikleri de tasarımların önemli bir çıkış noktası olmuştur. Yıllar boyu moda tasarımcıları geleneksel



kaynaklardan en etkili biçimde yararlanmışlardır. 1920'lerde Parisli moda tasarımcıları, Mısır'daki tarihi eserlerden esinlenmiş ve modernize edilmiş giysi tasarımları yapmışlardır. 1950'li ve 1960'lı yıllarda, yine Parisli moda tasarımcıları Anadolu'da bulunan geleneksel kıyafetlerden şalvar ve kaftanı fantezi kıyafetler olarak modernize etmişlerdir. Bugün Türk moda tasarımcıları da geleneksel kıyafetlerimizden yararlanarak tasarladıkları modernizelerle kıyafetlerle uluslararası çapta tanınmışlardır (Komşuoğlu vd.,1986). Günümüzde geleneksel kültürden faydalanarak, geleneksel kıyafetlerde yer alan form, desen ve süsleme öğelerini tanıtmaya, bu değerleri koruma ve geleceğe taşımak amacıyla Türk moda tasarımcıları tarafından çeşitli koleksiyonlar hazırlanmıştır. Çalışmada geleneksel kimliğimizden etkilenecek tasarımlar ve koleksiyonlar hazırlayan moda tasarımcıları incelenmiş ve aşağıda alfabetik sırayla verilmiştir.

## Bulgular

Geleneksel kıyafet tasarımları, toplumların kendilerine has sanat, tasarım ve uygulama anlayışlarının en iyi anlam bulduğu alanlardan birisidir. Tarihsel süreçten gelen birikimler ile geleneksel tasarımlardaki sanatsal ifadeleri görmek mümkündür. Bu bölümde çalışmaya dahil edilen moda tasarımcılarının giysi tasarımlarında geleneksel çizgiyi ortaya koyulmuş ve bu maksatla incelenmiştir. Örnekleme dahil edilen tasarımcılar alfabetik sıraya göre verilmiştir. Buna göre; Ahmet Özceyhan, Atıl Kutoğlu, Dilek Hanif, Fırat Neziroğlu, Rifat Özbek, Neslişah Yılmaz, Nur Çağlayan, Selçuk Gürışık ve Zeynep Tosun başlıklar halinde incelenmiştir. Bu moda tasarımcılarının kültürel özellikleri içeren koleksiyonlarına dair görsellere yer verilerek incelemeler yapılmıştır.

### Ahmet Özceyhan



Resim 1. Ahmet Özceyhan, Kreatör (URL-24)

Figure 1. Ahmet Özceyhan, Creator

Kreatör Ahmet Özceyhan Paris'te eğitim görmüştür. Ünlü modacıların eğitim gördüğü moda akademisinde moda tasarım ve teknikleri konusunda eğitim aldıktan sonra ilk modaevini Ankara'da açmıştır. Ülkemizi otantik ve modern koleksiyonlarla uluslararası şehirlerde tanıtmıştır (URL- 25). Türk kültürü ve tanıtımı için 1980'li yıllarda çalışmalar yapmıştır. 1995 yılında "Çin Seddi"nde dünyada ilk kez defile yapan modacı" unvanını almıştır. 1990 yılında "Çanakkale" isimli moda koleksiyonu hazırlamıştır. İstanbul Beylerbeyi Sarayı'nda yapmış olduğu tanıtım sonra dünyanın çeşitli yerlerinde bahsi geçen koleksiyonun gösterimi yapılmıştır. Türk kültürünün ve tarihimizin tanıtımı için çeşitli vakıf ve bakanlıkların resmi projelerinin iş birliği ile koleksiyonları 24 ülkede sergilenmiştir. Ayrıca Anatolia 1, Anatolia 2, Osmanlı, Hitit Uyanışı, Mardin-Mardin ve Makedonya Rüzgârı adlarında gibi birçok koleksiyonlar hazırlamıştır. Bu koleksiyonları birçok ülkede sergileyerek Türk kültürünü tanıtmıştır. Koleksiyonlarının sergilendiği Bazı ülkeler şunlardır; Polonya, Malezya, Endonezya, Japonya, Azerbaycan, Bangkok, Almanya, Yunanistan, Çin ve İtalya'dır.

Türkiye'nin aydınlık ve kültürel yüzünü anlatan "Hitit Uyanışı" adlı koleksiyonu 2012'de Başbakanlık ve Çorum Valiliği isteği üzerine Roma'da moda severlerle buluşturmuştur. Kültürel farkındalık yaratan çalışmalarından diğeri; unutulmaya yüz tutmuş "Kargı Bezi"ni yeniden günümüze kazandırmasıydı. Hitit Uyanışı adlı koleksiyonda tamamı el dokuması kargı bezinden birçok giysi ve özel bir gelinlik sunulmuştur.

Dokuma sanatının, Türk kültüründeki önemi ve kullanım alanlarının çeşitli olması hasebiyle bu sanatın içinde gördüklerimizden ibaret olmadığı aşıkardır. Dokuma sanatının içinde toplumun kültürel birikimi, örf adetleri, duyguları, inançları ve yaşam tarzlarını görürüz.

Modacı, kadın beden standartları üzerine de çalışmış ve 5 kadın beden standardını tanımlamıştır. Böylece hazır giyim endüstrisinde yapılan kumaş israfını da ortaya koymuştur. 2016 yılında Ankara-Nallıhan Belediyesi ile iş birliği kapsamında değeri artık çok bilinmeyen “İğne oyaları” üzerine özel bir koleksiyon hazırlamıştır. “Nallıhan İpeğin Büyüsü” adlı koleksiyonu Ankara Büyükşehir Belediyesi iş birliği çerçevesinde kamuoyuna defile ile tanıtılmıştır (URL-24). Ülkemizin iki önemli el sanatının birleşimi olan “iğne oyali bez dokumacılığı” Ankara’nın Nallıhan ilçesinde yoğun bir şekilde ortaya koyulmakta olup, hem geleneksel özellikleri hem de modernizeyi bir arada yaşatmaktadır (Başaran ve Kılıç, 2014). İğne oyası coğrafi işaretle tescillenmiş olup, bir toplumun kültürünü ortaya koyan miras olarak etiketlenmiştir. (Karabaşa ve Kara, 2022).



**Resim 2.** Ahmet Özceyhan “Geleneksel Yaklaşımlar Karanfil kokan Kaftan” (URL-26)  
**Figure 2.** Ahmet Özceyhan “Traditional Approaches Kaftan that smells like cloves”

Geleneksel Yaklaşımlar: Dünün ve bugünün sentezlendiği geçmişe yapılan bir atıf ve geleceğe bakan modern bir bakış olarak kabul edilmiş, Kapadokya’daki bir peribacasının duruşundan esinlenen elbisedir. Geleneksel yaklaşımlar, Orta Asya ve Anadolu topraklarındaki kültürü başka bir şekilde yaşatan tasarımlardan oluşmuştur. Bu haute couture tasarımlar bir kot üzerine veya kumaş bir pantolon üzerine günün her saatinde kolaylıkla kombinlenerek giyilebilmiştir (URL-26).



**Resim 3.** Ahmet Özceyhan “40. Yıl Seçkisi” 2013 (URL-27)  
**Figure 3.** Ahmet Özceyhan “40th Year Selection” 2013

Türkiye'nin tanıtımına büyük katkılar sağlayan ünlü Kreatör Ahmet Özceyhan, 2013 yılında saygın moda merkezlerinde defileler yapmıştır. Modacı 2013 yılında mesleğinde 40. yılını Ankara'da kutlamıştır. Özceyhan, tasarımlarında Türk kültürü içinde yer alan motifleri modernize edip kullanarak onları zenginleştirdiğini ifade etmiştir (URL-27). Anadolu'daki medeniyetlerin birikimi ile Türk kültürünün zenginliği, farklı anlamlar yükleyerek oluşturulan formlar, desenler; kimi zaman bir halıda, kimi zaman kıyafetlerde, kimi zaman çanak çömleklerde hayat bulduğu görülür (Sert ve Susuz, 2018). Özceyhan'ın, Resim 3.'de görülen tasarımlarında geleneksel motifleri vurgulayıcı bir biçimde kullandığı görülmektedir.

## Atıl Kutoğlu



Resim 4. Moda Tasarımcısı Atıl Kutoğlu (URL-16)

Figure 4. Fashion Designer Atıl Kutoğlu

1968 yılında doğan Atıl Kutoğlu, Alman Lisesi'nde okuduğu sırada Vakko ve Beymen'de staj yaparak genç yaşta modanın mutfağına girmiştir. Viyana Ekonomi Üniversitesi'nde İşletme eğitimini tamamladıktan sonra moda tasarımı alanındaki kariyerine Viyana'da başlamıştır. Türk ve Osmanlı sanatından izler taşıyan koleksiyonlarıyla Viyana, Münih, Düsseldorf, Milano ve New York'ta düzenlenen moda haftalarına katılmıştır. 2013 yılında Avusturya'nın Onur Nişanına layık görülmüştür (Url-17).

Moda tasarımcısı, yurt dışında kariyerine devam etmiş olup, etnik kimlikler üzerinden tasarımlarını zenginleştirdiği görülmüştür. Tasarımsal bakış açısının gelişmesinde içinde yaşadığı kültürün etkisi ile yalın çizgilerle tasarımlarını gerçekleştirildiği görülmektedir. Ayrıca Türk kültürüne ait izler taşıyan sembollerde kullandığı görülür. Anadolu'nun parçası olan bu semboller, tasarımcı tarafından renk, biçim ve dokularda baskın bir şekilde göze çarpmaktadır. Çalışmalarını Avusturya'da sürdüren tasarımcı, kültürel kodları modern bir anlayışla doğrudan tasarımlarında uygulamaktadır (Şari, 2017). Sanat gelenekleri ve bu geleneklerden doğan estetik kriterler, toplumların tarihindeki kültürel değerleri bir araya getiren motif, kompozisyon ve estetik kriterler toplumun inançları ile şekil almakta ve zamanla değişikliğe uğrayarak devam etmektedir (Karamağaralı, 1997).



Resim 5. Atıl Kutoğlu, "İlkbahar/Yaz koleksiyonu 2011" (URL-18)

Figure 5. Atıl Kutoğlu, "Spring/Summer Collection 2011"

Resim 5.'de Atıl Kutoğlu imzalı tasarımda ceketin yüzey tasarımında çini desenlerinin öne çıktığı görülmüştür. Çini sanatı, Türk mimarisinin önemli süsleme unsurlarından birisidir. Çini sanatı yüzyıllar boyunca çeşitli Türk sanatlarında kendine yer bulmuş ve saray nakkaş hanesine mensup sanatkarlarca Osmanlı İmparatorluğu döneminde zirveye ulaştırılmıştır (Ertürk, 2014). Desenlerin birbirine olan geçiş ve uyumu Türk sanat üslubunun yansıtılması açısından örnek teşkil etmiştir. Sanatçının toplumun benimsediği ve önemli kimlik işareti olarak kabul edilen motifleri tasarımlarında kullanması kültürel değer aktarımına önemli katkı sağladığı görülmüştür.

Türk sanatında sıklıkla kullanılan geometrik desenler, hemen hemen her dönemde kendine yer bulmuştur. Geometrik desenlerin İslâm felsefesinin etkisiyle gelişme gösterdiği düşünülür. Çünkü İslâm'daki tasvir yasağının da etkisiyle geometrik şekiller çokça kullanılmış ve gelişme gösterilmiştir (Mülayim, 1982). Türk kültüründe halılar üzerinde de çokça geometrik motifler görülmektedir. Türklerde üstünde oturan bir eşya olarak kullanılan halı, kültürümüzün bir parçası olmuş ve sanat eseri kalitesine yükseltilmiştir (Aslanapa, 1997). Resim 6a., 6b., 6c.'de

görülen tasarımlarda kumaş dokumasında geometrik bezeme ile kompozisyonlar oluşturulduğu kullanılan renklerle hareket kazandırıldığı görülmektedir.



**Resim 6a., 6b., 6c.** Atıl Kutoğlu “İlkbahar /Yaz Koleksiyonu 2013” (URL-19)  
**Figure 6a., 6b., 6c.** Atıl Kutoğlu, “Spring/Summer Collection 2013”

Geleneksel kültür öğelerinden birisi olan dokumacılık sanatı, kültürel miras olarak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Osmanlı İmparatorluğunda padişahlar kumaş sanatı ve dokumacılığına oldukça önem vermişlerdir. 16. Yüzyıl, en zengin çağı olarak özellikle bu konuda dikkat çekmektedir. Kumaş sanatı ve dokumacılık hakkında 16. yüzyılda Bursa İhtisap Kanunu’nu çıkartılarak gerekli hükümlere bağlandığı görülür. Kumaş sanatının Türk kültür tarihi açısından da önemi büyüktür. Bu kumaşların dokumalarında kullanılan motifler günümüze kadar ulaşmış olup, halen çeşitli alanlarda motifler ve renkler kullanılmaktadır (Yıldız ve Canbaz, 2021). Resim 7. ve Resim 8.’de görülen tasarımların kumaşlarında bitkisel stilize motiflerin kullanıldığı görülmektedir.



**Resim 7.** Atıl Kutoğlu “Sonbahar-Kış Koleksiyonu 2014-2015” (URL-20)  
**Figure 7.** Atıl Kutoğlu, “Autumn/Winter Collection 2014-2015”



**Resim 8.** Atıl Kutoğlu “Sonbahar -Kış Koleksiyonu 2016” (URL-21)  
**Figure 8.** Atıl Kutoğlu, “Autumn/Winter Collection 2016”



**Resim 9.** Atıl Kutoğlu “Sonbahar -Kış Koleksiyonu 2016” (URL-21)  
**Figure 9.** Atıl Kutoğlu, “Autumn/Winter Collection 2016”



Tasarımcı, Türk kültürünü içeren detaylarla gerçekleştirdiği giysi tasarımlarında, toplumunun hafızasında yer alan ihtişamlı tarihi geçmişinin tanıklığı görülebilir. Ayrıca tasarımcıyı izleyen farklı kültür temsilcilerinin de hafızalarında kalıcı izler bırakmıştır. Tasarımlarındaki formlar, çoğu zaman etnik kimlikleri ifade etmiş ve unutulabilecek izler olmamıştır. Tasarımcının koleksiyonlarında kullandığı “kendine özgünlük” hali alışılmamış yorumlarda yeniden hayat bulmuştur (Sari, 2017).

### Dilek Hanif

Dilek Hanif, Türk moda tarihinin öncülerinden olmuştur. Ünlü modacı 1962’de İstanbul’da doğmuştur. Modaya olan ilgisi daha çocuk yaşta ailesinin tekstil işletmesine yardım ederek başlamıştır. Dilek Hanif ilk moda markası Line’ı 1990 yılında kurmuştur. 2002 yılında gerçekleştirdiği ilk Haute Couture defilesini tarihi Aya İrini Kilisesi’nde yapmış ve böylece Uluslararası moda dünyasına adımını atmıştır. Geleneksel iğne oyası figürleri ile hazırlanmış olduğu koleksiyonu 2003 yılında tasarımcıya yılın en başarılı “Kadın Moda Tasarımcısı” Ödülü’nü aldırılmıştır. Toplumsal duyarlılık projeleriyle de dikkat çeken Dilek Hanif, projeleri destekleyerek yaşamda fark yaratılmasını, kültür varlıklarını ve tarihin korunmasını vurgulamıştır. Günümüzde Haute Couture tasarımları ve Couture kültürünün kendine has özelliklerini taşıyan koleksiyonlarına ait giysileri, dünyaca ünlü isimler ve stil ikonları tarafından tercih edilen Dilek Hanif markası, tüm dünyaya yayılma ve moda devleri arasında yer alma başarısı ile Türkiye’yi ve adını uluslararası alanda gururla temsil etmiştir (Url-22).



Resim 10. Dilek Hanif, “Kapsül Koleksiyon 2020” (URL-23)  
Figure 10. Dilek Hanif, “Capsule Collection 2020”

Tarihsel miraslarımızdan biri olan dokuma sanatımız dünya kumaşları içinde; malzeme, teknik, desen, tasarım ve yaratıcılık zenginliği ile çok önemli bir yere sahiptir. Türk kültür ve estetik anlayışının tüm inceliklerini yansıtmaktadır (Arık, 2009). Hanif, koleksiyonunda Anadolu’nun el dokumalarını kullanmıştır. Yerel dokumaların tanıtılmasını hedefleyen Dilek Hanif, 2020 yılında “kapsül” koleksiyonunu hazırlamış ve sunmuştur. Bu koleksiyonda Anadolu’nun dört bir yanından yerel dokumaları kullandığı görülmüştür. Örneğin; Bayburt’un ehamı, Seferihisar ve Ödemiş’in keçesi, Hatay’ın tezgâhta dokunan ham ipekleri, Burdur’un tülbenti ve Gaziantep’in kutnu kumaşı gibi yerel dokumalarla yaptığı tasarımlara krep, ipek, koton gibi kumaşlarla kombinleyerek giysi tasarımları yapmış ve bu koleksiyonunu özel bir davetli gruba tanıtmıştır.



Resim 11a., 11b. Dilek Hanif, “Kapsül Koleksiyon 2020” (URL-23)  
Figure 11a., 11. Dilek Hanif, “Capsule Collection 2020”



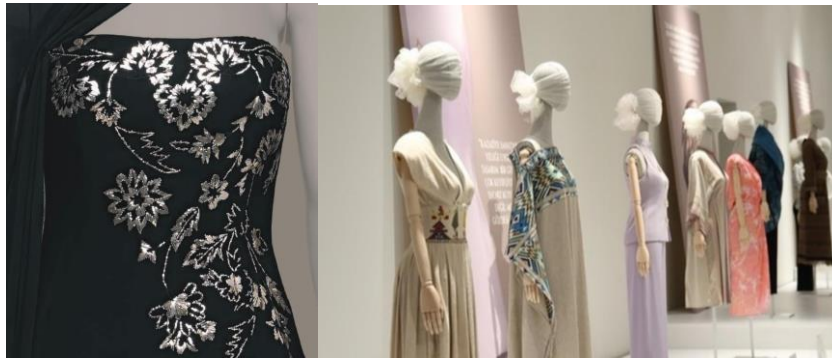
Türkiye'nin bir çok iline has olarak anılan kumaş çeşitlerini kullanan tasarımcı zamansız tasarımlar olarak görülen koleksiyon günün her saatinde uygun 20 parçadan oluşmuştur. Sadeliği zarafetle buluşturan, gündüz şıklığını geceye de taşımıştır. Tasarımlar rahat kesimleri ve renkleri ile dikkat çekmiştir. Yerel dokumaların özüne bağlı kalarak ağırlıklı olarak ekru ve toprak tonlarının kullanıldığı koleksiyonda, tercihe bağlı olarak kumaşlar yine doğal bir malzeme olan kök boya ile renklendirilmiştir. Doğaya saygılı, çevreyi kirletmeyen, makine kullanılmadan el tezgahlarında üretilen değerli dokumalar sipariş üzerine üretilerek kişiye özel bir şıklık ve sürdürülebilir bir moda anlayışı taşımıştır.

Ayrıca Dilek Hanif'in hayata geçirdiği 'Halkın Sanatı' sergisi 13 Kasım-6 Aralık 2023 tarihleri arasında sergilenmiştir. Anadolu'nun dört bir yanından onlarca ustanın elinden çıkan eşsiz dokuma ve işlemlerin Dilek Hanif imzasıyla modern tasarımlara dönüştüğü 32 kıyafet sergilenmiştir. Dilek Hanif birçoğu unutulmaya yüz tutmuş ve sandık altlarında kalan el emeği göz nuru tüm el sanatlarının izini sürmüştür. Aylarca süren titiz çalışmalarla tv programı için hazırlanan el sanatlarının her biri yepyeni tasarımlarla günümüze kazandırılmıştır.



Resim 12. Dilek Hanif, "Halkın Sanatı Sergisi, 2023" (URL-32)  
Figure 12. Dilek Hanif, "People's Art Exhibition, 2023"

Resim 12.'de görülen keçe kullanılarak modernize edilmiş bir tasarım görülmektedir. Bu kıyafet için Dilek Hanif şöyle söylemiştir; "Keçe sadece geleneksel kullanımla sınırlı bir malzeme değil. Keçe ile çalışırken, doğayla uyumlu, sürdürülebilir ve estetik açıdan doyurucu tasarımlar ortaya koymak heyecan vericiydi" (Hanif, 2023). Ayrıca halkın sanatı programı için "Halkın sanatı hayatımın en büyük keşif yolculuğuydu" sözüyle Anadolu kültürünün zenginliği ve çeşitliliği hakkında ipuçları vermiştir.



Resim 13a., 13b. Dilek Hanif, "Halkın Sanatı Sergisi" (URL-32)  
Figure 13a., 13b. Dilek Hanif, "People's Art Exhibition, 2023"

Resim 13a. ve 13b.'de Dilek Hanif'in halkın sanatı sergisinden giysi tasarımları görülmektedir. Resim 13a.'da görülen elbise tasarımında geleneksel işleme tekniklerinden tel kırma yöntemiyle süsleme yapıldığı görülmektedir. Tasarım için; "Tel kırmayı geleneksel kullanım alanlarının ötesinde tasarımlarımda yeniden yorumladım. Bu tekniği keşfetmek, benim için geleneksel el

sanatlarını modern dünyaya taşımanın bir yolu haline geldi” (Hanif, 2023). şeklindeki söylemiyle tasarım hakkında fikir vermiştir.

Dilek Hanif, Türk dokumalarıyla ilgili şunları söylemiştir; “Türkiye dokumaları inanılmaz bir potansiyel barındırıyor. Kimi zaman genç tasarımcıların yeterince bu alana eğilmediğinden ya da kendi coğrafyamızda üretim yapan isimlerin bu alana yönelmediğinden şikayet etsek de belli başlı organizasyonel yapılanmalarla bu sorunu çözebileceğimize inanıyorum” (Hanif, 2023). Dilek Hanif’inde bahsettiği gibi yöresel dokumalarla gün yüzüne çıkarılan tasarımlarla katma değeri yüksek ürünler ortaya koyulabileceği ve Anadolu kültürünü dünyaya tanıtmada dokumaların büyük rol alacağı söylenebilir.

### Fırat Neziroğlu



Resim 14. Fırat Neziroğlu, Tekstil/Dokuma Sanatçısı&Tasarımcı (URL-5)

Figure 14. Fırat Neziroğlu, Textile/Weaving Artist&Designer

Fırat Neziroğlu; dokuma sanatına farklı bir yaklaşımla getirdiği ışık, gölge ve boşluk öğeleriyle modern bir yaklaşım sergilemeye devam etmektedir. Fırat Neziroğlu ismiyle anılan bu teknik dokuma sanatında ilklerden birisidir. Ayrıca Anadolu’nun köklerinde yer alan dokuma sanatı tekniklerini ve yerel lifleri de kullandığı bilinmektedir. Uzun yıllardır Anadolu’yu gezip kaybolan dokuma sanatı ve kumaşlar konusunda araştırmalar yapmaktadır. Eski teknikleri kullanarak ürettiği yeni kumaşlar ile “Anadolu Dokuma Haritası’nı” oluşturmuş, Anadolu Tekstil Ağını kurmuştur. Bu doğrultuda koleksiyonlar hazırlamaya devam etmektedir (URL-33). Neziroğlu; dokuma ve keçe eserleri ile Anadolu Uluslararası platformda başarıyla sergileyen lif sanatçımızdır. 2009 yılında Buenos Aires’te gerçekleştirilen Uluslararası Lif Sanatı Bienalinde yer alan “Hercüment” adlı eserini sanatçı “Batıda aşk hırstır, beraberinde hatayı getirir, Doğuda aşk sabırdır, ince ince işlenir. Bir yanda kan bir yanda kına kırmızısı, ortada bir ip oyunu Ortadoğu, İstanbul Köprüsü, aynı Doğu, aynı Batı, aynı köprü” kelimeleri ile anlatır (Gür, 2012).

Tasarımlarında yaşamda tanık olduğu gerçek hayat hikâyelerine bakış açısını yansıtarak çalıştığı görülmüştür. Renk, doku ve formların yanı sıra çeşitli geleneksel Anadolu dokuma tekniklerini ve yerel lifleri kullanarak, Anadolu bilgeliğine dayanan erkek giyim koleksiyonları tasarlayarak dünyanın birçok ülkesinde satışa sunmuştur. Fırat Neziroğlu, eserlerini “modern sanat” kategorisinde, kendi adına patentli bir teknikle üretmiştir. Bu bağlamda ulusal ve uluslararası ölçekte birçok ödülü bulunmaktadır (URL-6).

Neziroğlu, YEN koleksiyonuyla New York Moda Haftası’na katılmış ve Anadolu’yu dünyaya tanıtmıştır. Uşak’ta Tekstil Geri Dönüşüm merkezlerinde koleksiyon kumaşları üretilmiştir. Toplanan atık tekstillerin geri dönüşümünden üretilen ipliklerle dokunmuştur. Ayrıca koleksiyonun kesiminden artan kumaşlar toplanıp kâğıda dönüştürülüp ambalaj kâğıdı olarak tüm ambalaj malzemesinde kullanmak üzere İstanbul Kâğıthane’de olan geri dönüşüm merkezinde üretilmiştir (URL-7). YEN koleksiyonun için tasarladığı giysiler aşağıda incelenmiştir. Yapılan tasarımların erkeklere yönelik olduğu ve kültürel öğeleri erkek giyiminde buluşturduğunu görülmektedir.



Resim 15. "YEN" Anadolu Koleksiyonu ve Erkek Kaftan Ceketini (URL-7)  
Figure 15. "YEN" Anatolian Collection and Men's Kaftan Jacket

Bu tasarımda Fırat Neziroğlu, Anadolu'nun endemik bitkilerinden ilham aldığı görülmektedir. Endemik; sınırlı yayılışa sahip bitki gruplarını ifade etmektedir. Bu gruplar tür (üreme bakımından diğer türlerden izole olan benzer bireyler topluluğu) ya da tür altı veya tür üstü düzeyde olabilir. Bir bitki, sınırları belli, dar bir alanda yayılış gösterirse o bitkiye endemik bitki denir (Kaya ve Aksakal, 2015). Ege bölgesinde bir kültürel norm olarak kullanılan iğne oyası savaşa giden erkeklere eşleri tarafından hazırlanmaktaydı. Çiçek şeklinde hazırlanan iğne oyaları ile eşlerini süslemişlerdir. Anadolu'nun endemik bitkilerinden aslanağzı çiçeğinden esinlenen Fırat Neziroğlu, Aslanağzı çiçeğini stilize ederek kumaşa dokunmuş ve tasarımı bu çiçekle özdeşik hale getirdiği görülmüştür. Tasarımında kültürel öğelerden beslendiği görülmektedir.



Resim 16a., 16b. "YEN" Anadolu Koleksiyonu (URL-7)  
Figure 16a., 16b. "YEN" Anatolian Collection

Fırat Neziroğlu; resim 17a. ve 17b.'de Harran yöresine ait geleneksel cübbeden ilham alarak tasarım yapmıştır. Harran bölgesinde dedelerin giydiği cübbeleri modernize ederek tasarımın gerçekleştiği görülmüştür. Sağdaki resimde ise Ege bölgesine ait efelerin giydiği geleneksel bir erkek kıyafeti görülmektedir. Geleneksel cepken kolları da yırtmaçlı olarak yapılmaktaydı. Cepken kollarının bazıları çift yırtmaçlı bazıları ise tek yırtmaçlı olarak görülmektedir. Yırtmaçlı kollar efelerin kol hareketlerini kolaylaştırmak üzere ve onları daha güçlü ve heybetli gösterme amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Bu geleneksel kıyafetten esinlenilerek erkek ceketini tasarımı yapıldığı görülmüştür. Tasarımda koldaki yırtmaçta fermuar kapaması kullanılmıştır. Böylelikle günümüz dünyasında daha işlevsel ve fonksiyonel bir çözüm ile tasarımın gerçekleştiği görülür.



Resim 17a., 17b., 17c. “YEN” Anadolu Koleksiyonu (URL-7)  
Figure 17a., 17b., 17c. “YEN” Anatolian Collection

Resim 17b. ve 17c.’deki atkıların el dokuması ile tasarlandığı görülmektedir. Kumaşların fazlalıkları kullanılmış ve yeniden dokunarak atkı yapılmıştır. Dolayısıyla sürdürülebilirliğe bu tasarımlarında dikkat çektiği söylenebilir. Anadolu’da kullanılmış ürünlerin kumaşları atılmaz ve o kumaşlardan kilimler dokunurdu ve evlerde halı yerine kullanımları sağlanırdı. Bu tasarımda Anadolu’daki bu kültüre atıf yapıldığı görülmektedir. Çankırı yöresine ait erkek ceketlerinde düğme yerine bağcıklar görülmektedir. Bu bağcıklar ceketin önünün iliklenmesi ve kapaması için kullanılmaktadır. Bağcıkların Anadolu’daki ismi uçkur olarak bilinmektedir. Uçkur aynı zamanda pantolon ve şalvarların belinde kemer yerine kullanılan bağcığın da adıdır. Koleksiyon parçalarının hepsinde ceket kapamaları için uçkurların kullanıldığı görülmektedir. Bu bağcık tasarımcının tasarımlarında sıkça kullandığı ve kapama yöntemi olarak görülmektedir.



Resim 18a., 18b. “YEN” Anadolu Koleksiyonu (Kuş vd., 2023; URL-7)  
Figure 18a., 18b. “YEN” Anatolian Collection

Anadolu’da geleneksel kıyafetlerde kol ile beden birleşim yerlerine üçgen parçalar yerleştirilerek giysiye hareket kolaylığı kazandırılır. Özellikle kare kol formunda olan giysilerde kullanılmakta olup bu üçgen parçaya “kuş” adı verilmektedir. Bu kuş parçası körük görevi görerek kolun rahat hareket etmesini sağlamaktadır. Bu üçgen parçanın koleksiyonun tamamında kullanıldığı görülmektedir. Üst giysi olarak kullanılan cepken ve üçeteklerin kol formları birbirine benzemekle beraber, kare kol formundadır. Kare kol formunun işlevselliğini ve hareket kolaylığını artırmak amacıyla çözümler üretilmiştir. Geleneksel giysilerde kullanılan kumaşların dar dokuma tezgâhlarında dokunması, kıyafetlerin kollarının dar olmasına neden olmuştur. Tarih boyunca doğa şartları içinde bedenleri ile çalışan insanların, dar kollu bir giysiyle hareket etmesinin zorluğu nedeniyle kol formuna kolay hareket etmelerini sağlamak ve aynı zamanda model özelliği kazandırarak giysiye kuş parçaları eklenmiştir (Vural ve diğ., 2006).



## Neslişah Yılmaz ve Nur Çağlayan



**Resim 19.** Barrus Markası Üreticileri “Neslişah Yılmaz ve Nur Çağlayan” (URL-28)  
*Figure 19. Barrus Brand Producers “Neslişah Yılmaz and Nur Çağlayan”*

İsmi, Latince Anadolu, Orta Doğu ve Uzak Doğu’da bolluk, sadakat, bereket ve kısmeti simgeleyen “fil”den alan Barrus, ebru sanatını Garip Ay’ın katkılarıyla modada modern tasarım anlayışı ile birleştirmiştir. Neslişah Yılmaz ve Nur Çağlayan’ın tasarım ve özgünlük vurgulayan Barrus markası, koleksiyonlarında zarif gece elbiselerinden, kesimleri ile vücudu kusursuz gösteren tulumlar gibi özgünlüğü ile dikkat çeken zengin bir çeşitlilik sunmuştur. Barrus’un ilham kaynağı her şeyin başlangıcına, medeniyet tarihine dayanmıştır. Anadolu ve Mezopotamya’da başlayan yıllarca medeniyetin temsilcileri olmuş uygarlıklardan günümüze uzanmıştır (URL-29). İnsanların ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ortaya çıkan, doğa ve çevre koşullarına göre farklılıklar ile değişime uğrayan ve o toplumun duygularını ve kültürel özelliklerini yansıtan sanat ve zanaat ürünlerine “el sanatları” denilmektedir (Özcüre ve Yavuz, 2006).



**Resim 20.** Barrus, “Sonbahar/Kış koleksiyonu 2016” (URL-29)

*Figure 20. Barrus, “Autumn/Winter 2016”*



**Resim 21.** Barrus, “Sonbahar/Kış koleksiyonu 2016” (URL-30)

*Figure 21. Barrus, “Autumn/Winter 2016”*

Barrus markasının evrensel moda alanında yer bulmasında en önemli pay yerel değer ve desenlerin modern anlayışla tasarlanması olmuştur. Ebru desenini deri yüzey üzerine aktarılması ile tasarlanan abiye elbiseler birbirleriyle uyumlu renklerle tasarlanmıştır.



**Resim 22a., 22b.** Barrus, İlkbahar/Yaz Koleksiyonu 2017 (URL-31)

*Figure 22a., 22b. Barrus, “Spring/Summer Collection 2017”*

Barrus markasının mimarları Neslişah Yılmaz ve Nur Çağlayan’ın ünlü ressam Gustav Klimt’in eserlerini Anadolu kültürünün özgün sanatı ebru ile buluşturmuştur. Ebru Türk-İslam kültürü

içerisinde geleneksel el sanatı olarak yer almaktadır. UNESCO'nun “Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM)” temsili listesinde de "Türk Kâğıt Süsleme Sanatı" adı ile bilinmektedir. Felsefesi ve tekniği ile insanların ilgisini çeken ebru sanatı; çeşitli süslemelerde, yüzey tasarımlarında kullanılmakta ve kültürel bir değer olarak tanıtım sağlamaktadır (Pelit ve Türkoğlu, 2019). Tasarımcılar ebru sanatını tasarımlarında ustaca kullandıkları ve geleneksel kültüre atıf yaptıkları görülmektedir. Ayrıca “Barrus” markası ilkbahar yaz koleksiyonunda Gustav Klimt eserlerinden ilham alarak geleneksel sanatla ipek kumaşları buluşturup özgün tasarımlar üretmişlerdir. Kendini tekrar etmesi mümkün olmayan ebru fırça darbeleri ile oluşturulan desenler tasarımın benzersiz olmasını sağlamıştır.



Resim 23.

Resim 24.

Resim 25.

Resim 26.

Resim 23., Resim 24., Resim 25., Resim 26. Barrus, İlkbahar/Yaz Koleksiyonu 2017 (URL-31)

Figure 23., 24., 25., 26. Barrus, “Spring/Summer Collection 2017”

İlkbahar/Yaz Koleksiyonu defilesi Londra Moda haftasında tanıtılmıştır. Barrus, İpek kumaşlar üzerine uygulanan ebru sanatı ve Fransız dantellerle el işlemlerini kullanarak yaptığı tasarımlarla Türk kültürünü dünyaya tanıtmıştır. İpeğin akışında dantel ve ebrunun gösterişli bir o kadar zarif uyumu renklerin geçişi ile dikkat çekmiş ve tasarımcılarının isimlerini kısa sürede öne çıkarmıştır. Koleksiyon için seçilen renk değerlerindeki ferahlık yüzyıllık sanatımız ebru ile uyum içinde olduğu görülmüştür. Barrus marka tasarımcıları modern yorumları ile kültürel değerimiz el sanatlarını doğru ve etkili kullanarak ilgi çeken tasarımlara imza atmışlardır.

## Rıfat Özbek



Resim 27. Rıfat Özbek, Moda Tasarımcısı (URL-13)

Figure 27. Rıfat Özbek, Fashion Designer

Geleneksel tekstillerden etkilenecek tasarladığı yastıklar ve geleneksel giysi koleksiyonu bulunan Rıfat Özbek Formların belirginleşmesi için sert kumaşlar kullandığını, kısa tunik elbiseleri, aynı boyda paltolarla tamamladığını belirtmiştir. Döneminin erkeklerinin “dandy” görüntüsünden yola çıkarak kadınlara yüksek yakalı ceket ve gömlekleri; dar paça pantolon ile tamamlayarak tasarladığı ve kaftanlarda ise brokar ve damask kumaşlar üzerinde lale desenleri ve Osmanlı'da sultan deseni olan iç içe bakan üç ay görülmüştür (URL-14).

Osmanlı İmparatorluğunun başkenti Bursa'da başlayan dokumacılık sanatı, İstanbul'da güzel eserler ile ortaya çıkmış ve bir saray üslubunun doğmasına neden olmuştur. Padişahların kumaşlara olan ilgisi ihtişamlı ve görkemli görünme isteklerinden de kaynaklı olabileceği düşünülebilir. Ayrıca görkem ve ihtişam statü sembolü olarak da görülebilir. İslam sanatının,

figüratif tasvirlerden kaçınmış olması hasebiyle daha çok bitkisel motiflerin kullanıldığı bilinmektedir. Osmanlı kumaşlarında yoğun ve çeşitli bir bitkisel motifler görülür (Alpat, 2010).



Resim 28a., 28b, 28c. Rifat Özbek, “Pollini Sonbahar Koleksiyonu, 2006” (URL-15)  
Figure 28a., 28b, 28c. Rifat Özbek, “Pollini Autumn Collection, 2006”

Türk kültüründen her zaman önemli bir yere sahip olan çiçek sevgisinin özellikle lale devri olarak adlandırılan dönemde bir tutkuya dönüşmesi ve sanat dallarında kullanılmaya başlanması günümüze önemli bir kültürel mirasın ulaşmasını sağlamıştır (Aydın, 2022). Moda tasarımcısı Rifa Özbek’in 20026’da yaptığı “Pollini” koleksiyonunda brokar saten üzerinde lale motifi ile bezenmiş kumaşlar kullandığı görülmüştür. Solda yer alan uzun ceket içinde ceket boyundan daha kısa ancak ceketle aynı desende elbise yine aynı desen uzun çizme ve büyük el çantası ile tamamlanmıştır. Omuz bölümünü saran kürklerle hazırlanan uzun ceket ise içinde beyaz elbise ile giyilirken yine uzun ve ceketle aynı desen çizmelerle bütünlük kazanmıştır. Kızıl, kahverengi ve beyaz rengin ağırlıklı kullanıldığı koleksiyonda sağdaki tasarımda ise boyun kısmı kürk olan kısa ceket kimono kol kesimi ile rahat ve şık görünürken altında beyaz pantolon ve kısa botlarla sunulmuştur.



Resim 29. Resim 30. Resim 31.

Resim 29., 30., 31. Rifat Özbek, “Pollini Sonbahar Koleksiyonu, 2006” (URL-15)  
Figure 29., 30., 31. Rifat Özbek, “Pollini Autumn Collection, 2006”

Türk kültür ve estetiğinin inceliklerini gördüğümüz Osmanlı dokuma sanatı ve kumaşları bir çok renk ve motiflerle bezenererek dokunmuştur. Bu çeşitlilik içerisinde daha çok bitkisel bezemelerin kullanıldığı görülür.

Kumaşlarda en çok mor, güvezi: maviye bakan kırmızı, sarı, çivit mavisi, fes kırmızısı, siyah, yeşil ve kahverengidir. Kaftan kumaşlarının üzerinde ise en çok lale, palmet, nar, karanfil, gül motifleri görülür (Alpat, 2011). Rıfat Özbek, tasarımlarında kültürel sembollerini güncel gereksinimlerle uyumlu biçimde sunarak farklı tasarımlar sunmuştur. Burada Koleksiyonun ağırlıklı renklerinden beyaz ve siyah tasarımlarından örnekler verilmiştir. Soldaki resimde beyaz tasarım yakasında kürklerle bulunan ceket içinde siyah lale deseninin olduğu bluz ile kısa anvelop kesim etek ve kemerle tamamlanırken, beyaz büyük boy çanta ve parlak kısa topuk ayakkabı ile sunulmuştur. Siyah uzun ceket içerisinde ceket boyunu geçmeyen siyah elbisede beyaz iri lale desenleri öne çıkmıştır. Tasarımı tamamlayan parlak büyük çanta ve uzun mat çizmeler görülmüştür. Sağdaki tasarımda ise koleksiyonun geneline göre daha ince olan transparan gömlekler üzerinde siyah



kısa ceket, altında dökümlü ayak bileğini saran bol siyah pantolon ile rahat bir görünüm sağlamıştır.

### Selçuk Gürışık

Akademisyen Selçuk Gürışık, Central Martins Sanat ve Tasarım Koleji'nin Tekstil ve Moda Bölümünden mezun olmuş. 1981 yılında Manchester Metropolitan Üniversitesi Moda Bölümünde yüksek lisansını tamamlayarak Türkiye'ye dönmüştür. Keçeyi British Museum'a taşıyan sanatçı, Mimar Sinan Üniversitesi Tekstil ve Moda Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır (URL-8). Eserlerinde keçeyi sanatsal ifadelerinde plastik değeri olan bir anlatım aracı olarak kullanmış sanatçılardan bahsedilebilir. Selçuk Gürışık, keçeyi farklı tekniklerle kullanan tasarımcıdır. Geleneksel teknik ve desenleri yorumlayarak yeni desenlerle geleneğe gönderme yapan tasarımcılardan birisidir (Gür, 2012).



**Resim 32a., 32b.** Selçuk Gürışık Topkapı Sarayı "Keçe Sergisi" (URL-9)  
**Figure 32a., 32b.** Selçuk Gürışık, Topkapı Palace "Felt Exhibition"

Sanatçı Gürışık, İngiltere'deki Central Saint Martins College of Art and Design'da hazırladığı doktora tezinin son bölümünü Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilemiştir. Keçe Sergisi tarih ve kültürün iç içe olduğu mekânda çağdaş müzecilik teknikleri kullanılarak tasarlanmıştır. Sergide usta çırak ilişkisini bünyesinde barındıran keçe sanatı eğitim şekli bakımından da yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır (URL-9). Akademisyen Gürışık, Anadolu keçe sanatına modern bir yorum kattığı çeşitli deneysel giyilebilir sanat çalışmalarıyla birçok sanat eseri ortaya koymuştur (Öngen, 2016). Keçenin değişim ve dönüşümünde önemli bir yere sahip olan Selçuk Gürışık, 2001 yılında British Museum'da sergilenen "Güncel Anadolu Keçeleri" adlı daimi serginin küratörlüğünü üstlenmiştir. Anadolu Keçeciliğinin son 20 ustasının da yer aldığı etkinlik 2003 yılında Topkapı sarayında yapılmıştır. Bu etkinlikte Gürışık sarayın bacalarını keçe ile kaplamıştır (Gür, 2012). Selçuk Gürışık ve asistanı Ali Alev ile hazırlamış olduğu "Selçuki&Ali Elyaf Sanatı Sergisi" İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisinde giyilebilir sanatın deneysel örneklerini sunmuştur (URL-10). Elyaf sanatının; geleneksel tekstil, dokuma, sanat, zanaat, tasarım, resim ve mimarlık arasındaki sınırları ortadan kaldırdığı söylenebilir.



**Resim 33.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, "Selçuki&Ali Elyaf Sanatı Sergisi", Nisan 2014 (URL-11)  
**Figure 33.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, "Selçuki&Ali Fiber Art Exhibition", April 2014

Elyaf iplik haline getirilebilir lifli madde olarak tanımlanırken Elyaf Sanatı, yüzyıllık geçmişi olan Keçeciliğin modern yaşam durumlarından doğan ihtiyaçlara göre yeniden yorumlanması ile ortaya çıkmıştır. Elyaf sanatında yün ve lif elde edilebilen pamuk, ipek, kağıt, bambu gibi malzemeden yararlanılmıştır. Çevre kirliliği düşük seviyede olması ve yün gibi hayvansal



malzemenin canlıya zarar vermeden elde edilmesi sanatın doğa dostu özelliğini öne çıkarmıştır. Elyaf sanatı ürünlerini, iç mimariden dekorasyona; giyimden aksesuara görmek mümkün olmuştur. Selçuk Gürışık, Selçuki koleksiyonunda kültürel kimliği yansıtan ve kavramsal tasarımlar altında çalışmalar yapmıştır. Selçuk Gürışık'ın Ali Alev ile usta çırak eğitim biçimi ile yürüttükleri farklı estetik yaklaşımlarının sonucu olan geleneksel ancak; güncel içerikli tasarımları ortak sergilerde sunmuşlardır (URL-11).



**Resim 34a., 34b.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, “Selçuki&Ali Elyaf Sanatı Sergisi”, Nisan 2014 (URL-11)  
**Figure 34a., 34b.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, “Selçuki&Ali Fiber Art Exhibition”, April 2014

Kullanılan malzemeler arttıkça ve çeşitlendikçe tekstil sanatı için sanatçılar daha farklı malzeme arayışına girişmiştir. Tekstil sanatında en çok iplikler kullanılsa da bu arayışlar sonucunda kâğıt, kumaş parçaları, plastik, ahşap, metaller, ağaç kabuğu, deri gibi bir çok malzeme bir araya getirilerek kullanılmaktadır (Çolak ve Uğurlu, 2022). Gürışık; “Selçuki Koleksiyonunda” farklı türden elyaflar bir araya getirilerek deneysel bir bakış çerçevesinde renk geçişleri ayarlanan giysiler tasarlamıştır. Liflerin birbirine geçişi ile sağlanan doku, yüzey üzerinde bir uyum sağlamıştır. Geleneksel keçenin dokusu farklı lif grubu ile kaynaştırılarak hacmi ve dokusu şekillenmiştir.



**Resim 35.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, “Selçuki&Ali Elyaf Sanatı Sergisi”, Nisan 2014 (URL-11)  
**Figure 35.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, “Selçuki&Ali Fiber Art Exhibition”, April 2014

Selçuk Gürışık, origami Japon kâğıt sanatı gibi keçenin katlanıp boyutlandırılan şekliyle dikişsiz elbiseler grubu giysiler hazırlamıştır. Tasarımlarında renk olarak doğallığı çağrıştıran ekru, fildişi, beyaz gibi tonları kullandığı görülmüştür.



**Resim 36a., 36b.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, “Selçuki&Ali Elyaf Sanatı Sergisi”, Nisan 2014 (URL-11)  
**Figure 36a., 36b.** Selçuk Gürışık&Ali Alev, “Selçuki&Ali Fiber Art Exhibition”, April 2014

Anadolu'nun geleneksel keçe sanatı kültürel değeri, doğaya zarar vermeyen üretim aşamaları ve malzeme yapısıyla tarihsel geçmişte ve günümüzde önemli bir yere sahip olmuştur. Kırkma yöntemiyle toplanan yünlerin hayvanlara zarar vermemesi sebebiyle kürk kullanımı yerine kullanılacak doğa dostu model olarak sunulan elyaf sanatı ürünlerde bambu, ipek ve pamuk gibi çeşitli malzemelerin keçe ile karışımlarından yararlanılmıştır (URL-12). Selçuk Gürışık'ın kültürel değeri olan tasarımları, hissettirdiği duygularla insanlarda sahiplenme, elde etme isteği uyandırmıştır. Selçuk Gürışık, keçe ile el sanatını buluşturulmasıyla yakaladığı tarihsel değeri; günümüz teknolojik imkanların birlikteliğiyle zenginleştirmiştir. Bu şekildeki çalışmalarıyla insanların köklerine olan bağlarını koparmadan yeni nesil sanatsal ürünler tasarlanabileceğini göstermiştir.

## Zeynep Tosun



**Resim 37.** Zeynep Tosun, Moda Tasarımcısı (URL-1)

*Figure 37. Zeynep Tosun, Fashion Designer*

Zeynep Tosun İstanbul doğumlu olup Üniversite de İşletme eğitimi almıştır. Daha sonra moda tasarımına ilgisinden ötürü İtalya Milano'daki Istituto di Marangoni'ye gitmiş ve moda tasarımı eğitimi almıştır. 2007 yılı Koza Genç moda tasarımcıları yarışmasına katılmış ve üçüncülük derecesini alarak moda tasarım alanında kariyerinin başlangıcında başarıya ulaşmıştır. Zeynep Tosun markasını el işliği ve türk kültürü içinde yer alan el sanatlarını kullanarak ön plana çıkarmıştır. Ayrıca modernize ile geleneksel anlayışı bir araya getirerek tasarımlar yapmış ve koleksiyonlar hazırlamıştır (URL-1).

el dokuma tezgâhlarda üretilen yerel kumaşlar ile oluşturulan geleneksel kıyafetler kendine has formları ve süslemeleriyle Türk kültürünü ortaya koyan somut belgelerdir. Ayrıca Anadolu'nun mitleri hakkında bilgi veren en önemli nesnelere. Bu kıyafetleri tamamlayan çeşitli süsleme örnekleri vardır. Bunlar arasında tığ işi, boncuk işlemler, firkete, iğne oyaları, nakış, şişli örgüler, tel kırma sayılabilir. Ayrıca kıyafetleri tamamlayan başlıklar da zengin tasarım örnekleri arasındadır (Sakin, 2016). Zeynep Tosun tasarımlarında Anadolu kadınının kıyafet ve aksesuarlarında kullandığı sözsüz ifade dili motiflerden ilham almış, tasarladığı kıyafetlerde kullandığı renk ve motiflerle Anadolu'yu yansıtmıştır. Anadolu kadınının dönemindeki duygu ve düşüncelerini aktardığı motifleri, stilize edilmiş eşkenar dörtgen, kare, üçgen, tarak çizgi gibi bezemelerle, tel kırma, aplike, kanaviçe teknikleriyle koleksiyonlarına aktarmıştır (Gürçüm ve Öztürk, 2020). Anadolu insanının yaşam tarzını büyük ölçüde yansıtan Türk giysi kültürü; motif çeşitliliği, canlılık ve estetiği ile diğer coğrafyalardan farklı özelliklere sahiptir (Özdemir, 2012).



**Resim 38.** Zeynep Tosun, Sonbahar/Kış 2016 Koleksiyon Sunumu (URL-2)

*Figure 38. Zeynep Tosun, Autumn/Winter 2016 Collection Presentation*

Koleksiyonlarında renkler ve geleneksel motiflerin kaynaşmasını en modern haliyle günümüze taşıyan Tosun'un kültürel değerlerin aktarılması ve tanıtılmasında önemli katkıları olmuştur. Geleneksel bezeme örnekleri ve geometrik şekiller ön plandadır. Zeynep Tosun koleksiyonlarındaki tasarımlarında; Anadolu'da görülen süsleme motiflerini kimi zaman modern bir şekilde kimi zamanda geleneksel bir stilde aktardığı görülmüştür.



**Resim 39.** Zeynep Tosun, İlkbahar/Yaz 2016 Koleksiyonu (URL-3)  
**Figure 39.** Zeynep Tosun, Autumn/Winter 2016 Collection Presentation

Kars ili coğrafi konumundan dolayı kültürel açıdan oldukça zengin çeşitliliğe sahiptir. Kars aynı zamanda bir çok etnik grubun bir arada yaşadığı bir yer olması nedeniyle Kafkas, Türkmen ve Osmanlı geleneksel kıyafetlerinin bir arada olduğu görülür (Erdoğan ve Kodaloğlu, 2023). 2016 yılında İstanbul moda haftasında sunduğu sonbahar-kış koleksiyonu Kars yöresine ait geleneksel kıyafetlerden esinlendiği ve bu kültürü yorumladığı görülmüştür. Zeynep Tosun, Kars yöresine ait geleneksel kıyafetlerde yer alan motifleri çeşitli renklerle bezeyerek "Giyilebilir Sanat" eserleri ürettiği görülmüştür. Ayrıca tasarımcı geleneksel yöntemlerle üretilen kemer, küpe, terlik gibi giysiyi tamamlayan ürünler de kullanmıştır (Öngen, 2016).



**Resim 40.** Zeynep Tosun, Sonbahar&Kış 2016 Koleksiyon Sunumu (URL-4)  
**Figure 40.** Zeynep Tosun, Autumn/Winter 2016 Collection Presentation

Zeynep Tosun'un koleksiyonu incelendiğinde Anadolu'nun kaybolmaya yüz tutmuş değerlerinden temasıyla, stilize edilmiş motifleri, renkleri ve teknik çalışmaları ile kültürel özellikleri yaşadığımız dönemin kullanımına sunduğu görülmüştür. İşlevsel ve estetik değerler taşıyan koleksiyon yapılan tanıtımlarla kültürel sürdürülebilirlik sağlamıştır.

## Sonuç

Giysi bir anlatım biçimi olarak toplum içinde önemli bir yere sahip olmuştur. Giyim kültürü insanlık kadar eski bir tarihe tanıklık etmiştir. Giysi seçimlerimizle ait olduğumuz düşünceyi, toplumdaki yeri belirtirken, insanlar üzerinde de bırakmak istediğimiz etkiyi geçirmemizi sağlamıştır. İçinde bulunduğumuz zamanda dünyanın bir yerinde olan bir gelişmeden, aynı anda dünyanın başka bir ucunda yaşayan insanlar anlık haberdar olabilmektedir. Kültürlerarası etkinin, kültürler arası kaynaşmanın hatta küreselleşmenin son hız yaşandığı çağımızda modanın bu kültürel etkileşimde büyük paya sahip olduğu görülmektedir. Kültür bireylerin çevresine uyumunu ve seçimlerinin görünürlüğünü artırdığı düşünülmektedir. Modern çağın özelliklerini taşıyan stilize edilen geleneksel motif ve desenler çalışmada bahsedildiği üzere modacıların

tasarımlarında yeniden hayat bulmuştur. Koleksiyonlarında her daim yaşadığı toprakların değerlerine hissettiği duyguları yansıtan moda tasarımcıları geleneksel değerlerin temsillerinin unutulmadan nesilden nesile aktarılmasına çok büyük katkıları olması yanında dünya pazarında yer edinmeyi başarmışlardır. İnsanın tüm yaşam alanlarında özgün tasarımın ortaya konulabilmesi için kültürel değerlerin ne kadar önemli olduğunu farkında olan tasarımcılar toplumların benimsediği kültür izlerini taşıyan özel çalışmalarla isimlerini tüm dünyaya duyurmuştur. Modern hayatın trendleri toplumların yapısını yansıtmaktadır. Toplulukların sosyolojik yapısını bilmek moda kültür etkileşimini anlamayı sağlar ki bu da tasarımcı ve üretici açısından başarıyı ifade etmektir. Çalışma ile görülmüştür ki ait olma duygusuna cevap verip kültürel anlayışını da en görkemli ve en zarif bir dille ifade etmenin yolu moda ile gelenekseli ya da kültürü yaşatan tasarımlar yapmak olacaktır. Çalışma çerçevesindeki moda tasarımcılarının koleksiyonlarına bakıldığında; moda tasarım ürünlerinin modern çizgileri içermesinin yanında kültürel teknikleri ve değerleri taşıması ile özgün tasarım unsurları taşıdıkları görülmüştür.

Bu çalışma; kültürü anlamının önemini vurgulayarak, kültürel öğelerle hazırlanan tasarımların, tasarımcının tanınmasında ve kendini yansıtan ürün arayışındaki tüketicinin beklentilerinin karşılanmasındaki büyük payının olduğu ortaya koyulmuştur. Geleneksel kültürlerin modern tasarım anlayışına dönüştürülmesi hem kültürün yaşatılması hem de zamansız ürünlerin ortaya koyulmasını sağlamış ve böylece farklı tasarımlar ortaya çıkabilmiştir. Dolayısıyla Türk tasarımcıları kıymetli kültürel bilgi ve birikimlerini küresel giyim sektörünün üslubuyla harmanlayarak sanat değeri yüksek tasarımlarla pazarda rekabete katılabilmektedir. Tasarımcılar kültürel etken ve birikimlerini ürettikleri tasarımlara yansıtarak pazarda yer edinirken aynı zamanda moda içinde kültürel değerlerin tanıtılmasına önemli katkıları olduğu görülmüştür.

Çalışma kapsamında önerilebilir durumlar şunlardır: Halen gün yüzüne çıkmayan geleneksel giysilere ulaşılmaya çalışılabilir. Bu giysiler uygun koşullarda muhafaza edilerek sergilenebilir. Geleneksel giysilerin saklanması ve ehil kişilere teslim edilmesinin önemi hakkında bilgilendirilme çalışması yapılabilir. Gençlerin daha fazla tercih edebileceği giysi tasarımlarında yer verilecek kültürel unsurlarla kültürel değerler aktarımına destek olunabilir. İşlevsel ve kültürel tekniklerin birleşimi tasarım özellikli çalışmalarla hedef alınan kitle genişletilerek ekonomik artış sağlanabilir. Geleneksel teknik ve kültürel dokuma malzemelerini kullanarak günümüz insanının hikayesini yeniden yazmak, değerlerimizin yaşatılmasına kuşaklar boyu geçişini sağlamaya katkı verebilir. Küresel olarak doğanın korunmasına yönelen bu süreçte kültürel değerlere bağlı doğal üretilen kumaşlarla ve özgün desenleme ile çevreci ve eşsiz tasarım ürünler üretilebilir ve köklü tarihimizin geleneklerini geleceğe aktarımı sağlanabilir.

## Kaynakça

- Akar, H. (2011). Popüler kültür ve moda. *Erciyes İletişim Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5860/77573>
- Akinci, Ö. B. (2014) *Moda trendlerinin giysi seçimi ve satın almaya etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Yök Tez Merkezinden edinilmiştir (366383).
- Alagöz, S. (2009). Pazarlamada yükselen trend: moda. *Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*. 9(18), 533-560. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susead/issue/28417/302570>
- Alpat, F. (2011). Osmanlı İmparatorluğunun 15. yüzyıl ve 18. yüzyıllar arası saray kumaşlarında kullanılan bitkisel üslup. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 26-49.
- Arık, S. (2009). Türk dokumacılık sanatında nar motifi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 6(1), 583-593.
- Aslan, T. (2018). Türk el sanatları geleneksel yöntemleriyle, deri üzerinde tasarım ve uygulamalarında yeni yaklaşımlar. *Tarih Okulu Dergisi*. 11(37), 37-54.
- Aslanapa, O. (1997). Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişmesi. *Arış Dergisi*, (3), 18-27.



- Atalayer, G., Bahar, C. (2016). Tekstil ve hazır giyim sektöründe marka, pazar ve moda eğilimlerinin koleksiyona etkisi. *Arış Dergisi*, (12), 12-18. DOI: 10.34242/akmbaris.2019.71
- Aydın, S. (2022). Osmanlı Kitap Sanatlarında Lale Motifi. *Tulips.*, 80.
- Başaran, F. N., ve Kılıç, Ö. (2014). Nallıhan iğne oyali bez dokumacılığı Özet. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 48.
- Begić, H. N. (2016). Giyim-kuşam kültüründe keçe sanatına tarihsel bir bakış. *Journal of Turkish Studies/ Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 40, 287–297 <https://doi.org/10.21563/sutad.270335>
- Begić, H. N. (2015). Unesco dünya kültürel miras listesinde yer alan geleneksel Türk ebru sanatı'nda yeni yorumlar. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 1(37), 587-605.
- Bulut, R. (2016). Örtünmenin anlamı ve tüketim kültürü etkisinde dönüşüm: tesettürde moda. *Turkish Journal of International Social Research*. 9(45), 431–737
- Çolak, S., ve Uğurlu, S. S. (2022). 2020-2021 yıllarında “scythia” bienalinde sergilenen sanatsal dokuma eserler. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*. 5(Özel Sayı 3), 271-298.
- Dağlar Baytar, G. (2016). 20. Yüzyılda yaşanan toplumsal olayların oluşturduğu trendler ve kadın modasına tematik yansımalarının incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi (452100).
- Dereci, V. T. (2017). Giysi tasarım alanında moda eğilim öngörülerini anlama üzerine. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*. (59), 73-89 (2017).
- Dikme, H., Sucu, İ. (2020). Giyim modası olgusu ve moda programlarında yaşam tarzı sunumları. *Balkan & Near Eastern Journal of Social Sciences (BNEJSS)*, 6(3), 11-17
- Erdoğan, E., Akarslan Kodaloğlu F. (2023). Kars Geleneksel Kafkas, Osmanlı, Türkmen kadın giyimleri ve etkileşimleri. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*. 86, 85-95.
- Erol F. (2011). *Trend öngörüsü ve moda dinamikleri / Trend tahmini ve moda dinamikleri*. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi (285918).
- Ertürk, Z. (2014). *Türk çini sanatında saz yolu ekolü*. (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi). İstanbul Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi (375725)
- Ertürk, N. (2011). Moda kavramı, moda kuramları ve güncel moda eğilimi çalışmaları. *Art-e Sanat Dergisi*. 4(7), 1-32 <https://dergipark.org.tr/pub/sduarte/issue/20726/221458>
- Eroğlu, E., Velioglu, M. N., Barış, G., Argan, M. (Odabaşı, Y.). (2012). *Tüketici Davranışları*. Eskişehir Anadolu Üniversitesi. Yayını no: 2604.
- Gençtürk-Hızal, G. S. (2003). Bir iletişim biçimi olarak moda: modusun sınırları. *İletişim Araştırmaları*. 1(1). 65-86
- Gür, S. (2012). Anadolu'nun sanat objesine dönüşen kültürel değeri keçe. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*. 1(1), 1173-1181.
- Gürcüm, B. H. ve Öztürk, Ö. (2020). Tekstil ve moda tasarımında gelenekselin yaşatılması. *Folklor Akademi Dergisi*, Prof. Dr. H. Feriha Akapınarlı Armağan Sayısı, 244-26.
- Hanif, D. (2023). Halkın Sanatı, [https://cdn.shopify.com/s/files/1/0744/2943/2112/files/dilek\\_hanif\\_kitap\\_ic\\_compressed.pdf?v=1700481383](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0744/2943/2112/files/dilek_hanif_kitap_ic_compressed.pdf?v=1700481383)
- Herdman, E. A. (2006). Derleme Makale yazımında Konferans ve Bildiri Sunumu Hazırlamada Pratik Bilgiler. *Hemşirelikte Eğitim ve Araştırma Dergisi*. 3(1) 2-4.
- İşbilen, A. (2015). *Moda tasarımında anlatı ve kültürel kaynakları*. ss. 353-366. <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/%c4%b0%c5%9eB%c4%b0LEN-Ay%c5%9fe-MODA-TASARIMINDA-ANLATI-VE-K%c3%9cLT%c3%9cREL-KAYNAKLARI.pdf>
- Karabaşa, S., Kara, Ç. (2022). Oyanın mirası nallıhan iğne oyasının miras olma serüveni. *Folklor/ Edebiyat*. 28(110), 499-522.
- Karamağaralı, B. (1997). Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine. *Arış Dergisi*, (3), 28-39.

- Kartal, Eda. (2014). *Moda trend tahmin ve analizleri tüketicilerin moda ürün beklenti düzeyleri*. (Yüksek Lisans Tezi), YÖK Tez Merkezi (355932).
- Kaya, Y., Aksakal, Ö. (2005). Endemik Bitkilerin Dünya ve Türkiye'deki Dağılımı, *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 7(1),85-99.
- Koca, E. (2018). Moda tasarımı çıktıların kültürel değerler ile beslenmesine yönelik tasarımcı yaklaşımlar. *Researcher: Social Science Studies*. 6(4), s.109-117
- Koç, F., Saatçioğlu, K., Çelik, R., Nadasbaş, S. E. (2016). Moda Tüketicilerinin Giysi Seçiminde Trendleri (Eğilim) Kullanma Durumları ve Giysi Stilllerinin Belirlenmesine İlişkin Davranış Analizi". *Journal of International Social Research*. 9(43), 2588–2600 : <https://doi.org/10.17719/jisr.20164317819>
- Kozbekçi Ayranpınar, S. (2018). Giyim modasında kültürel kimliğin örnekleriinden; mola aplikeleri. *Sanat & Tasarım Dergisi*. 8(2), 20–40
- Komşuoğlu, Ş., Seçkinöz M, Alparslan S., İmer, A. ve Etike S. (1986). *Süsleme resmi ve süsleme sanatları tarihi*.
- Kutlu Y. N. (2018). "Kültürlerarası etkileşimde giysi faktörü: Amalia Bloomer-Turkish dress clothing factor in cultural interaction. *Atlas International Refereed Journal on Social Sciences*. 4(13), 1192-1199
- Masnić, Tina, (2019). *Moda, stil i/ili trend: sociološko razumijevanje konstrukcije identitetamlađih u Splitu* (Lisans tezi/ Bitirme tezi) <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:980797> bağlantısından ulaşılmıştır.
- Müderrişoğlu, F. (2009). Tüketici satın alma kararını etkileyen faktörler ve ailede satın alma kararının verilmesi: pilot bir araştırma. (Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. YÖK Tez Merkezi (303875).
- Mülayim, S. (1982). *Anadolu türk mimarisinde geometrik süslemeler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Yayınları.
- Öngen, A. G. (2016). Geleneksel tekstil teknikleri ışığında günümüzün giyilebilir sanat algısı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 5(24), 1237-1254.
- Özcüre, G., ve Yavuz, C. (2006). *El sanatları ürünlerinin bulunduğu yöreye sosyo-ekonomik etkileri ve katkıları (Ordu İli Örneği)*. Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu. ss. 167-183.
- Özdemir, M. (2012). Muğla Milas ilçesi Çomakdağ köyü geleneksel kadın kıyafeti. *Milli Folklor*. 24(95), 345-355.
- Özkan, N., Çelik, D., & Kılınç, N. (2023). Giyim sanatı açısından kırşehir müzesi işlik ve cepkenlerinin araştırılması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(42), 712-727.
- Pamuk, B. (2020). Çeyiz sandığını, giyilebilir sanat ile anlatmak: sandık sarısı koleksiyonu. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16(32), 5341 – 5358. Doi: 10.26466/opus.728845
- Pelit, E., Türkoğlu, T. (2019). Somut olmayan kültürel miras değerlerinin turizme yansımaları: ebru sanatı üzerine bir inceleme. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*. 3(1), 101-118.
- Pressey, A. D., Selassie, H. G. (2002). Are cultural differences overrated? examining the influence of national culture on international buyer-seller relationships. *Journal of Consumer Behaviour*. 2, pp. 354-368.
- Sakin, N. (2016). Türkiye'de geleneksel kıyafetlerin yaşatılmasında folklorik yapma bebekler. *Electronic Turkish Studies*. 11(18).
- Sari, S., (2017). Kimlik-Etnik Kimlik Üzerinden Zengin Bir Tasarım Dilinin İnşası, *Turkish Studies (Elektronik)*, 12 (13), 507-530
- Sert, F. N., ve Susuz, M., (2018). Geleneksel Türk Motif Örnekleri İle Amerika Yerlilerinin Ayakkabı Desenleri Arasındaki Benzerlikler.
- Şahin, Y., (2016). Geleneksel Türk Giyim Kültürü Ve 20. Yüzyıl Modasının Kesişme Noktası: Geometrik Kesim. *Art-e Sanat Dergisi*, 9(17), 376-390
- Turan, M., (1994). *Kültür Değişimleri*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, No:16

- Vural, T., Koç, F., Koca, E., & Pamuk, B., (2006). Geleneksel Kadın Giysilerinde Kol Formu Özelliklerinin Giysi Konforu Açısından İncelenmesi. *Ulusal Ergonomi Kongresi Bildiriler Kitabı*, 343-349.
- Yağlı, S., (2013). Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası, İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2(4),37-63
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H., (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayınları, Ankara
- Yıldız, Ş. ve Canbaz, F., (2021). Osmanlı Kumaş Motiflerinin Minimalist Bakışla Afiş Tasarımlarına Yansıtılması. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 4(7), 256-280.

## İnternet Kaynakları

- Url-1 <https://zeyneptosun.com/tr/biyografi/>, Erişim Tarihi: 21.04.2022
- Url-2 <http://www.marieclaire.com.tr/zeynep-tosun-2016-sonbahar-kis-koleksiyonu-kayip-anadolu/>, Erişim Tarihi: 21.04.2022
- Url-3 <https://www.buseterim.com.tr/tr/moda/tasarimcilar/zeynep-tosun-2016-ilkbahar-yaz-defilesi>, Erişim Tarihi: 21.04.2022
- Url-4 <https://zeyneptosun.com/tr/collections/fw16-pret-a-porter/>, Erişim Tarihi: 21.04.2022
- Url-5 <https://www.firatneziroglu.co.uk/>, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- Url-6 <https://www.firatneziroglu.co.uk/>, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- Url-7 <https://www.firatneziroglu.co.uk/>, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- URL-8 <https://yoksis.iku.edu.tr/public/cv/1596030570.pdf> , Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-9 <http://arsiv.ntv.com.tr/news/221347.asp> , Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-10 <http://rsg.mozaik-test.itu.edu.tr/elyaf-sanati-sergisi/sanatici-hakkinda-2>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-11 <https://rsg.itu.edu.tr/ekatalog/002/mobile/index.html#p=1>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-12 <https://www.haberler.com/selcuki-ali-elyaf-sanati-sergisi-aciliyor-5839756-haberi>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-13 [https://en.wikipedia.org/wiki/Rifat\\_Ozbek](https://en.wikipedia.org/wiki/Rifat_Ozbek), Erişim Tarihi: 28.02.2022
- URL-14 <https://www.hurriyet.com.tr/60-larin-ihtisamli-sovu-3998752>, Erişim Tarihi: 28.02.2022
- URL-15 <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-ready-to-wear/pollini>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-16 <https://www.aa.com.tr/tr/anadoludan-avrupaya-insan-hikayeleri/avusturya-disisleri-bakanini-giydiren-turk-modaci-atil-kutoglu/1619368>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-17 <https://www.yeniakit.com.tr/biyografi/atil-kutoglu>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-18 <https://vogue.com.tr/defile/atil-kutoglu-2011-ilkbaharyaz>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-19 <https://vogue.com.tr/defile/atil-kutoglu-2013-ilkbaharyaz>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-20 <https://vogue.com.tr/defile/atil-kutoglu-2014-2015-sonbaharkis>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-21 <https://www.turkishfashion.net/tu/atil-kutoglu-Koleksiyonu-Sonbahar-K%C4%B1%C5%9F-2012/10560>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-22 <https://www.biyografi.info/kisi/dilek-hanif>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-23 <https://htkulup.haberturk.com/galeri/ht-kulup/500158-hanif-den-yeni-koleksiyon>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-24 <http://ahmetozceyhan.com/hakkimizda/>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-25 <http://ahmetozceyhan.com/>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-26 <http://ahmetozceyhan.com/geleneksel-yaklasimlar/>, Erişim Tarihi:04.11.2023

- URL-27 <https://www.habercim19.com/medya/turk-motiflerini-dunyaya-tanitan-modaci-h8549.html>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-28 <https://www.star.com.tr/cumartesi/anadolu-kulturu-avrupayi-ele-gecirdi-haber-1176056/>, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- URL-29 <https://divamagazin.com/geleneksel-dokulardan-dunya-modasina-barrus/>, Erişim T.: 04.11.2023
- URL-30 <https://www.sabah.com.tr/medya/atv-ve-sabah-barrusun-ozel-davetinin-ana-medya-sponsoru-oldu-3456270>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-31 <https://vogue.com.tr/defile/barrus-2017-ilkbaharyaz-5147>, Erişim Tarihi:04.11.2023
- URL-32 <https://www.instagram.com/p/C09cDY0oY7R/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>, Erişim Tarihi: 19.12.2023
- URL-33 <https://www.firatneziroglu.co.uk/about>, Erişim Tarihi: 14.02.2024

## Görsel Kaynaklar

- Resim 1.** Ahmet Özceyhan, Kaynak: URL-24, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 2.** Ahmet Özceyhan “Geleneksel Yaklaşımlar Karanfil Kokan Kaftan”, Kaynak: URL-26, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 3.** Ahmet Özceyhan “40. Yıl Seçkisi” 2013 Kaynak: URL-27, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 4.** Atıl Kutoğlu Kaynak: URL-16, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 5.** Atıl Kutoğlu “İlkbahar /Yaz Koleksiyonu 2013” Kaynak: URL-18 Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 6a., 6b., 6c.** Atıl Kutoğlu “İlkbahar /Yaz Koleksiyonu 2013” Kaynak: URL-19, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 7.** Atıl Kutoğlu “Sonbahar-Kış Koleksiyonu 2014-2015” Kaynak: URL-20, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 8.** Atıl Kutoğlu “Sonbahar -Kış Koleksiyonu 2016” Kaynak: URL-21 Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 9.** Atıl Kutoğlu “Sonbahar -Kış Koleksiyonu 2016” Kaynak: URL-21 Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 10.** Dilek Hanif, “Kapsül Koleksiyon 2020” Kaynak: URL-23, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 11a., 11b.** Dilek Hanif, “Kapsül Koleksiyon 2020” Kaynak: URL-23, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 12.** Dilek Hanif, Kaynak: URL-32, Erişim Tarihi: 19.12.2023
- Resim 13a., 13b.** Dilek Hanif, Kaynak: URL-32, Erişim Tarihi: 19.12.2023
- Resim 14.** Fırat Neziroğlu, Kaynak: URL-5, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- Resim 15.** “YEN” Anadolu Koleksiyonu ve Erkek Kaftan Ceketini Kaynak: URL-7, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- Resim 16a.-16b.** “YEN” Anadolu Koleksiyonu Kaynak: URL-7, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- Resim 17a., 17b., 17c.** “YEN” Anadolu Koleksiyonu Kaynak: URL-7, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- Resim 18a., 18b.** “YEN” Anadolu Koleksiyonu, Kaynak 9a: Özkan Kuş ve diğ., 2023, Kaynak 9b: URL-7, Erişim Tarihi: 22.04.2022
- Resim 19.** Barrus Markası Üreticileri “Neslişah Yılmaz ve Nur Çağlayan” Kaynak: URL-28 Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 20.** Barrus, “Sonbahar / Kış koleksiyonu 2016” Kaynak: URL-29, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 21.** Barrus, “Sonbahar / Kış koleksiyonu 2016” Kaynak: URL-30, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 22a.-22b.** Barrus İlkbahar/Yaz Koleksiyonu 2017 Kaynak: URL- 31, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 23.** Barrus İlkbahar/Yaz Koleksiyonunu 2017 Kaynak: URL-31, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 24.** Barrus İlkbahar/Yaz Koleksiyonunu 2017 Kaynak: URL-31, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 25.** Barrus İlkbahar/Yaz Koleksiyonunu 2017 Kaynak: URL-31, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 26.** Barrus İlkbahar/Yaz Koleksiyonunu 2017 Kaynak: URL-31, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 27.** Rifat Özbek Kaynak: URL-13, Erişim Tarihi: 28.02.2022



- Resim 28a.-28b.-28c.** Rifat Özbek “Pollini Sonbahar Koleksiyonu 2006” Kaynak: URL-15 Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 29.** Rifat Özbek “Pollini Sonbahar Koleksiyonu 2006” Kaynak: URL-15, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 30.** Rifat Özbek “Pollini Sonbahar Koleksiyonu 2006” Kaynak: URL-15, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 31.** Rifat Özbek “Pollini Sonbahar Koleksiyonu 2006” Kaynak: URL-15, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 32a.- 32b** Selçuk Gürışık Topkapı Sarayı "Keçe Sergisi" Kaynak: URL-9, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 33.** Selçuk Gürışık&Ali Elyaf Sanatı Sergisi "Selçuki Koleksiyonu", Nisan 2014 Kaynak: URL-11, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 34a.-34b.** Selçuk Gürışık&Ali Elyaf Sanatı Sergisi "Selçuki Koleksiyonu", Nisan 2014 Kaynak: URL-11, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 35.** Selçuk Gürışık&Ali Elyaf Sanatı Sergisi "Selçuki Koleksiyonu", Nisan 2014 Kaynak: URL-11 Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 36a.-36b.** Selçuk Gürışık&Ali Elyaf Sanatı Sergisi "Selçuki Koleksiyonu", Nisan 2014 Kaynak: URL-11, Erişim Tarihi: 04.11.2023
- Resim 37.** Zeynep Tosun, Kaynak: URL-1, Erişim Tarihi: 21.04.2022
- Resim 38.** Zeynep Tosun FW16 Koleksiyon Sunumu, Kaynak: URL-2, Erişim Tarihi: 21.04.2022
- Resim 39.** Zeynep Tosun SS 2016 Koleksiyonu Kaynak: URL-3, Erişim Tarihi: 21.04.2022
- Resim 40.** Zeynep Tosun FW16 Koleksiyon Sunumu Kaynak: URL-4, Erişim Tarihi: 21.04.2022

**DERLEME MAKALE**  
**(Review Article)**

Gamze Uğurlu<sup>1</sup>,  
Orcid: 0000-0002-6296-8370

<sup>1</sup>MSc Student, Ege University, Graduate Faculty of Social Science, Department of Industrial Design, Industrial Design Culture and Applications, İzmir, Türkiye

**Sorumlu Yazar (Corresponding Author):**

Gamze UÇURLU  
gamzyugurlu@gmail.com

**Anahtar Kelimeler:**

Türkiye Cumhuriyeti, Vitrin Tasarımları, Modernleşme Süreci, Mağaza Tasarımı, Görsel Mağazacılık

**Keywords:**

Republic of Türkiye, Window Display Designs, Modernization Process, Store Design, Visual Merchandising

**Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Vitrin Tasarımı Modası: Vitrin Tanziminden Görsel Mağazacılığa**

The Fashion Showcase Designs Developed During the Republic of Türkiye: From Showcase Design to Visual Merchandising

DOI: 10.54976/tjfdm.1380183

**Alınış (Received):** 23.10.2023

**Kabul Tarihi (Accepted):** 14.02.2024

**ÖZ**

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte, Türkiye'de modernleşme süreci hızlanarak batılılaşma yolunda önemli adımlar atılmıştır. Bu süreçte iç mekân ve vitrin tasarımları, dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal koşullarının yanı sıra, uluslararası gelişmelerden de etkilenecek önemli bir gelişim göstermiştir. Bu gelişim sonucunda vitrin tasarımları modern bir kimlik kazanarak daha işlevsel ve sade bir tasarım anlayışı içerisinde oluşturulmaya başlamıştır. Araştırmada, Cumhuriyet öncesi vitrin tasarımlarının günümüz modern vitrin tasarımlarına dönüşümü dönemlere göre incelenmiştir. Bu kapsamda, görsel kaynaklar irdelenerek, vitrin tasarımlarının tarihsel gelişimi ortaya konmaya çalışılmıştır. Makalenin ana odak noktalarından biri, vitrin tasarımının Cumhuriyet dönemindeki önemli dönemeçlerini ve bu dönemlerdeki belirgin özelliklerini vurgulamaktır. Bu çerçevede, vitrin tanziminden görsel mağazacılığa geçiş sürecindeki dikkate değer değişimler ve yenilikler ele alınmıştır. Ayrıca, makalede, vitrin tasarımlarının dönemin politik atmosferinden, ekonomik dinamiklerinden, modernleşme süreci ve teknolojiye geçişinden nasıl etkilendiği de vitrin tasarımları üzerinden incelenmiştir.

**ABSTRACT**

The establishment of the Republic marked the beginning of a period of rapid modernization in which important steps were taken towards Westernization in Turkey. In this process, interior design and showcases were significantly affected by the political, economic and social conditions of the period, as well as international developments. As a result of this development, showcases began to be created with a more functional and simple design approach and began to gain a modern identity. In the research, the transformation of pre-Republican window designs into today's modern window designs was examined according to periods. In this context, the historical development of window designs has been tried to be revealed by examining visual sources. One of the main focuses of the article is to emphasize the important turning points of window design in the Republican period and its distinctive features in these periods. In this context, the notable changes and innovations in the transition from window display to visual merchandising are discussed in detail. In addition, the article also examines how window designs were affected by the political atmosphere of the period, its economic dynamics, the modernization process, and the transition to technology.

**Kaynak gösterimi:** Uğurlu, G. (2024). Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Vitrin Tasarımı Modası: Vitrin Tanziminden Görsel Mağazacılığa. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 167-190, doi: 10.54976/tjfdm.1380183

**How to cite:** Uğurlu, G. (2024). The Fashion Showcase Designs Developed During The Republic of Türkiye: from Showcase Design to Visual Merchandising. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 167-190, doi: 10.54976/tjfdm.1380183

## 1. Giriş

Mimaride iç mekân tasarımı, mimari tasarım ve ürünü zenginleştiren, tüketiciyi çekerek ürün satın almasında etkin rol oynayan bir görev üstlenmiştir. Tarihi süreçler boyunca dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ekonomik, siyasi, politik, coğrafi, kültürel gibi özellikler bütünde mimari yapıyı, iç mekân tasarımını ve işletmelerin vitrin tasarımını etkilemiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte, ülke modernleşme ve batılılaşma sürecine girmiştir. Bu süreç, sadece siyasi ve ekonomik değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal anlamda da önemli değişimlere sahne olmuştur. Türkiye’de Cumhuriyet ile toplumsal düzenin değişerek modernleşme sürecine girilmesi, diğer alanlarda olduğu gibi mimaride de geleneksel yapıdan uzaklaşmaya başlayıp modern yaşam biçimlerini ifade eden yeni mekân tasarımları arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Zaman içerisinde farklı dönemleri içine alan süreçte mimari alanda meydana gelen gelişmeler, iç mekân ve vitrin tasarımı perspektiflerini de paralel yönde etkilemiştir (Okuyucu, 2019). Modernleşme ve batılılaşma sürecinde gerçekleşen değişim rüzgârı mimari alanda iç mekân tasarımlarından vitrin tanzimine kadar pek çok alanda hissedilmiş ve Türkiye'nin ticaret dünyasında da derin izler bırakmıştır. Bu bağlamda, vitrin tasarımlarındaki evrim, ülkenin geçmişten günümüze olan modernleşme yolculuğunu anlamak açısından son derece önemli olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesiyle başlayan Cumhuriyet dönemi, sadece siyasi bir değişimle sınırlı kalmamış, aynı zamanda estetik algıları, ticaret anlayışını ve toplumsal değerleri de yeniden şekillendirmiştir. Bu dönemde vitrin tasarımları da geleneksel Osmanlı çarşı vitrinlerinden modern mağaza vitrinlerine doğru önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, sadece vitrinlerin fiziksel görünümünde değil, aynı zamanda tüketim kültüründe, görsel dilde ve mağaza deneyiminde de kendini göstermiştir. Öncelikle fonksiyonel özellikleri ve performansları için geliştirilen teknik tekstil ürünleri ve akıllı tekstil malzemeleri, tekstil ve moda tasarımcıları tarafından estetik ve dekoratif özelliklerin de tasarım sürecine katılması ile günlük kullanım için uygun ürünlere dönüştürülmüştür. Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme süreci, sadece siyasi ve ekonomik alanlarda değil, aynı zamanda kültürel ve estetik boyutlarda da derinlemesine bir değişimi beraberinde getirmiştir. Bu evrim, özellikle perakende sektörü içerisindeki görsel mağazacılık alanında dikkate değer bir etki yaratmıştır.

Görsel mağazacılık, ürünlerin görsel olarak etkili bir şekilde sunulması sanatı olarak kabul edilmekte olup, perakendeci ile potansiyel müşteri arasında güçlü bir iletişim kurma aracı olarak öne çıkmaktadır (Claus&Garauş, 2015, p.83). Tüketicilerde albeni yaratma ve mağazaya yönlendirilmesi açısından görsel mağazacılıkta vitrinler önemli bir işleve sahiptir.

Mağazacılıkta kullanılan vitrinlerde yer alan ürün ve tasarımlar ile tüketicinin ilgisini çekmek, tema ile ilgili tanıtım yaparak mesaj iletmek, markanın kimliğini yansıtmak ve

mağaza atmosferine yönelik merak uyandırarak tüketiciyi mağazaya çekmek hedeflenmektedir (Azaklı, 2021).

Görsel mağazacılığın tasarımını etkileyen kritik unsurlar arasında mağaza konumu, cephesi, vitrini, girişi ve giriş kapısı ile tabelaları ön plandadır (Özkan, 2009). Mağaza konumu, müşteri trafiği, çevresel faktörler ve hedef kitlenin özellikleri göz önüne alınarak seçilir. Cephe, marka imajını yansıtmak ve mağazanın karakterini belirlemek adına özenle tasarlanır. Vitrin, ürünlerin çarpıcı bir şekilde sergilenmesini sağlayarak müşterinin ilgisini çeker. Giriş, müşterileri mağazaya çekmek ve içeriye adım atmaya teşvik etmek için stratejik olarak düzenlenir. Tabela ise marka kimliğini güçlendirmek ve mağazayı tanımlamak adına önemlidir. Bayraktar (2011)'in çalışmasında, vitrin tasarımında yer alan kriterler ise tema, renk, vitrin mankeni, dekorlar, objeler, ışık ile tabela, fiyat, grafik ve etiketler şeklinde sıralanmıştır. İncelenen literatür sonucunda vitrin görsellerinin değerlendirme kriterleri şu şekilde belirlenmiştir;

– Estetik Değer: Vitrin tasarımlarının estetik çekiciliği, renk uyumu, kompozisyon düzeni ve görsel bütünlüğü önemli bir unsurdur. Bu unsur, vitrinin görsel cazibesini ve tasarımın sanatsal niteliğini içerir. Öztürk, Sofuoğlu ve Ahat (2018) tarafından yapılan bir araştırmaya göre, renk, perakende atmosferinin estetik dokusunu oluşturan en güçlü görsel anlatım aracıdır. Mağazanın düzenini ve tasarımını şekillendiren renk, bireyin bilinçaltını ve davranışlarını da etkileme potansiyeline sahiptir.

– Vitrin Tasarımında Tema ve Hikâye Anlatımı: Vitrin görsellerinin, mağazanın veya markanın iletmek istediği tema veya hikâyeyi nasıl yansıttığı ile ilgilidir. Vitrin tasarımlarının marka kimliğiyle uyumunu ve tüketiciye iletmek istediği mesajlarını içermektedir. Bu temalarla anlatılan hikâye ve iletilen mesajlar düzenli aralıklarla mevsimsel, politik veya ekonomik etkenlere göre değiştirilmektedir.

– Ürün Vurgusu ve Düzenleme: Vitrinlerdeki ürünlerin vurgulanma şeklini, düzenlenme tarzını ve ürünlerin birbiriyle olan ilişkisini göz önüne almaktadır. Bu kriter, tüketicinin ürünleri nasıl algılayacağına dair önemli bir gösterge sağlar. Claus ve Garaus (2015) tarafından yapılan bir araştırmaya göre, ürün sunumları geleneksel ve toplu sunum şeklinde iki farklı yöntemle sergilenir. Geleneksel sunum yönteminde ürünler gruplarına, türlerine veya boyutlarına göre düzenlenmektedir. Toplu sunum yönteminde ise ürünler tamamlayıcı aksesuarıyla birlikte sergilenmektedir. Böylelikle tüketici açısından ürünlerin nasıl kullanıldığı ve hangi ürünler ile tamamlandığı hakkında da fikir verir.

– Teknolojik Entegrasyon: Vitrin tasarımlarında kullanılan teknolojinin (örneğin, dijital ekranlar, interaktif öğeler) etkili bir şekilde nasıl entegre edildiğini analiz etme, çağdaş teknolojik eğilimlere uyum ve tüketici etkileşimini artırma açısından önemlidir.

– Mekânsal Kullanım ve Işıklandırma: Vitrinlerin mağaza içindeki fiziksel konumu, ışıklandırma kullanımı ve vitrinin çevresel etkisi açısından önemlidir. Mekânsal düzenleme, tüketici deneyimini önemli ölçüde etkilemektedir.



Vitrinde sergilenen ürünleri desteklemek amacıyla temaya uygun aksesuarlar kullanılır. Bu aksesuarlar vitrinde öne çıkarılmak istenen ürünleri desteklerken tüketiciye de kullanım bağlamını güçlendirici ilhamlar verebilmektedir. Ayrıca ilgili ürünlerin bütünlük sağlaması sonucunda da tüketicide anlık satışı arttırma etkisi oluşturulabilmektedir (Claus & Garaus, 2015, p. 95). Bunun aksine, vitrinde görsel rehberliği olmayan aksesuarların kullanımı da istenmeyen bir etki yaratacak olup yersiz bir görünüm ortaya çıkaracaktır (Morgan, 2016, p. 68).

Vitrinde ışıklandırma ile yaratılan ambiyans önemli bir etkiye sahiptir. Azaklı (2021)'ya göre, vitrin aydınlatmalarının farklı açılardan kullanımıyla vitrindeki atmosfer teatral olarak yansıyabilmektedir. Ayrıca tema ve ürün yerleşiminin değişmesiyle aydınlatmaların da açısı ve konumlarının değişmesi önemlidir.

Bu makalede, görsel kaynaklar irdelenerek vitrin tasarımlarının evrimi değerlendirilmiştir. Vitrin görsellerinin farklı dönemlere ait örneklerle desteklenerek analiz edilmesi, vitrin tasarımlarının zaman içindeki değişimini anlamaya olanak tanımaktadır. Belirlenen kriterlere göre vitrin tasarım görsellerinin analizleri ile hangilerinin etkili olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu analiz süreci, vitrin tasarımlarındaki değişimi sadece görsel olarak değerlendirmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumun değişen beklentilerinin ve ticaretin evriminin vitrin tasarımlarına etkilerini de kapsayan bütüncül bir yaklaşımı içermektedir.

Bu bağlamda, görsel mağazacılığın ürünleri etkili bir şekilde sunma sanatı, perakende sektörünün evriminde önemli bir rol oynamış ve Türkiye'nin modernleşme sürecinde perakende deneyimini derinden etkilemiştir. Bu makale, vitrin tasarımının sadece bir estetik unsurdan öte, perakende stratejileri, kültürel dönemler ve tüketici alışkanlıklarıyla etkileşim içinde olan bir dinamik olarak anlaşılmasını hedeflemektedir.

## 2. Araştırma Yöntemi

Araştırmada görsel kaynaklardan yola çıkarak nitel bir analiz yöntemi olan doküman analizi ve literatür inceleme yöntemleri kullanılmıştır. Osmanlı dönemi çarşı vitrinlerinden günümüzdeki mağaza vitrinlerine kadar olan değişimi gözlemlenerek, tasarımların zaman içindeki evrimi incelenmiştir. Görsel materyaller, tasarımların estetik değerlerini ve sembolizmi anlamak için temel bir veri kaynağı olarak kullanılmıştır.

Vitrin tasarım örnekleri incelenirken belirlenen tasarım kriterleri ışığında yorumlanmış ve hangi özelliklerin tasarımda hâkim olduğu öne çıkarılmıştır. Vitrin görselleri estetik ve sanatsal özellikleri olan kompozisyon, kullanılan malzeme ve renkler ile etkileşimini ortaya çıkarmıştır. Vitrinde düzenlemede ürünlerin nasıl öne çıkarıldığı, müşteride albeniyi ve satın almayı arttırmaya yönelik nelere dikkat edildiğini belirlenmeye çalışılmıştır. Dönemin moda ve kültürel özelliklerini vitrindeki tema tasarımıyla sağlandığını ve verilmek istenen mesajların neler olduğu belirlenmiştir. Dönemin

teknolojik olanakları göz önüne alınarak, vitrin tasarımlarında kullanılan teknolojik yenilikler incelenmiş, o dönemde kullanılan aydınlatma teknikleri veya dekoratif öğelerdeki teknolojik ilerlemeler vurgulanmıştır. Bu çerçevede, makalenin görsel analizlerle desteklenerek, dönemin vitrin tasarımlarının perakende sektöründeki evrimine dair bir fikir sunması ve literatüre katkıda bulunması hedeflenmiştir.

### 3. Cumhuriyet Öncesi: Osmanlı Dönemi Vitrinleri

Osmanlı döneminde vitrinler, genellikle mağazaların girişinde yer alan, ürünlerin sergilendiği basit bir yapıya sahiptir. Vitrinlerin tasarımında süslemeler ve motifler önemli bir yer tutarken, bu motifler, genellikle Osmanlı mimarisinde kullanılan desenler ve figürlerden esinlenmiştir.

Dünyanın ilk ve en büyük alışveriş merkezi olarak bilinen Kapalı Çarşı, 1461 yılında İstanbul'da kurulmuş olup, içerisindeki 65 sokak üzerinde 3.600 dükkânın yer aldığı ve vitrin düzenlemesinin de yapıldığı yer olarak bilinmektedir (Azaklı, 2021) (Şekil 1.).



**Şekil 1.** Kapalıçarşı Esnafı / Sébah & Joaillier Fotoğrafı 1884-1900 Arası  
**Figure 1.** Grand Bazaar Shopkeepers / Photograph by Sébah & Joaillier Between 1884-1900  
([www.eskiistanbul.net](http://www.eskiistanbul.net))

### 4. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Vitrin Tasarımı ve Görsel Mağazacılık

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde vitrin tasarımı ve görsel mağazacılık, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde, vitrinler sadece ürün sergileme alanları değil, aynı zamanda estetik ve iletişim araçları olarak da görülmüştür. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki vitrin tasarımı ve görsel mağazacılık uygulamaları, toplumsal değişimin ve ekonomik dönüşümün bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

#### 4.1. 1920'lerin ve 1930'ların Vitrin Tasarımındaki Gelişmeleri

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasıyla birlikte Türkiye'de ciddi bir ekonomik krize yol açtı. Bu kriz, Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği

süre boyunca da derinleşti. Kurtuluş Savaşı, Türk milletinin bağımsızlık mücadelesiyle sonuçlandı ve 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla doruğa ulaştı. Ekonomik olarak zor bir durumda olan Türkiye, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde kendine yeten bir ülke haline gelebilmesi için çeşitli ekonomik reformlar yapıldı.

1929 yılından itibaren hız kazanan bağımsız ve etkin dış ticarete ithalata yönelik kısıtlamalar, üretim politikaları, etkin dış ekonomik politikalar ve korumacı tedbirler ile ülkenin dış ticaret yapısında önemli temel değişimler olmuştur. Yaşanan ekonomik krizi atlatmak, ülkede üretimi ve istihdamı arttırmak için hükümet yerli malı kullanmaya yönelik stratejiler kullanmaya başlamıştır. Bu süreçte yerli üretim ile yerli malı kullanımını arttırmak ve tasarrufun toplum hayatına yayılmasını sağlamak için 1929 yılında Millî İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kurulmuştur (Çakıcı, 2023). İzlenen tasarruf politikası sonucunda yerli malı satan dükkanların katılabileceği vitrin yarışmaları düzenlenmiştir (Şekil 2a., Şekil 2b.).



Şekil 2a. Aralık 1930, Cumhuriyet, b. Vakit 13 Aralık 1931 Gaste Arşivi

Figure 2a. December 1930, Cumhuriyet, b. Vakit 13 December 1931 Gaste Archive

(<https://manifold.press/goz-avlama-sanati>; <https://www.gastearsivi.com/gazete/vakit/1931-12-13/1>)

Cumhuriyetin ilk yıllarında düzenlenen vitrin tasarım yarışmaları, gelecekteki iç mekân ve vitrin tasarımlarının geliştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Vitrin tasarımına büyük ölçüde katkı sağlayan bu yarışmalar, iç mimarının sanat ve tasarımın bir dalı olarak görülmesini sağlamıştır. Ayrıca düzenlenen vitrin tasarım yarışmaları, katılımcılara yeni fikirler geliştirmesi ve yaratıcılıklarını sergilemesi açısından da katkı sağlamıştır. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin düzenlediği vitrin yarışmalarına katılan mağazaların vitrin tasarımları incelendiğinde tasarım kriterlerine uygun estetik unsurlar barındırdıkları görülmektedir. Vitrin düzenlemeleri dönemin özelliklerini yansıtan ayrıntılara sahiptir. O dönemde vitrin tasarımında hareketli manken kullanılması ve mankenin belini saran kumaşlar ile odak noktası haline getirilmesi oldukça dikkat çeken özellikler arasında yer almaktadır. O dönemlerde renkli baskı olmadığı için vitrin fotoğraflarının baskısı siyah beyaz olarak elde edilmektedir. Siyah beyaz fotoğraf baskısından direkt olarak anlaşılabilen fakat yerli malı haftasına yönelik düzenlendiği bilinen vitrin görseli renklerinin kırmızı ve beyaz olduğu, mankenin şapkasındaki ay yıldız şeklinin de aynı

mesajı vererek dikkat çektiği tahmin edilmektedir (Bayraktar, 2011) (Şekil 3.). Vitrin tasarımlarında o dönemde uygulanan yerli malı haftasına yönelik destekleyici mesajlar da sıklıkla kullanılmıştır (Şekil 4.).



**Şekil 3.** Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin düzenlediği vitrin yarışmalarına katılan mağazaların vitrinleri 1  
**Figure 3.** Window Display of stores participating in showcase competitions organized by the National Economy and Savings Society 1  
(<https://manifold.press/goz-avlama-sanati>)



**Şekil 4.** Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin düzenlediği vitrin yarışmalarına katılan mağazaların vitrinleri 2  
**Figure 4.** Window Display of stores participating in showcase competitions organized by the National Economy and Savings Society 2  
(<https://manifold.press/goz-avlama-sanati>)

Şekil 4.'te görüldüğü gibi, vitrinde sergilenen ürünler gruplandırılarak görsel bütünlük oluşturulmuş ve düzenli şekilde sunulmuştur. Aynı zamanda vitrinde ürün konumlandırması ve kompozisyonu doğru şekilde yapılmıştır. Bir diğer vitrin örneği ise ayakkabı mağazasına aittir. Vitrinde yer alan ayakkabıların sayıca fazla olması ve gelişigüzel şekilde konumlandırılması estetik ve ürün vurgusu açısından istenmeyen bir görüntü oluşturmuştur. Mağazanın gözü yorucu şekilde fazla isim tabelası kullanması da yanlış bir seçim olmuştur (Şekil 5.).





**Şekil 5.** Cumhuriyet'in ilk yıllarından vitrin örneği (Sultanhamam, 1930'lar)  
**Figure 5.** A showcase from the first years of the Republic (Sultanhamam, 1930'lar)  
(<https://manifold.press/goz-avlama-sanati>)



**Şekil 6a. ve Şekil 6b.** Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yerli malı vitrinleri (Beyoğlu, 1933)  
**Figure 6a. and Figure 6b.** A showcase of domestic goods from the first years of the Republic (Beyoğlu, 1933)  
(<https://manifold.press/kartondan-siseler-pamuktan-karlar-kaya-tuzundan-buzlar>)

Şekil 6a.'daki vitrin görseli incelendiğinde; arka fonda yer alan çorabını giyen erkek manken görseli ile erkek giyimini tamamlayan giysi ve aksesuarları, mağazada satılan ürünler hakkında tüketiciye mesaj vermektedir. Vitrin tasarımının ana fonu olarak yer alan çorap giyen erkek figürü dikkat çekmekte ve mağazanın ana hedef kitlesini ön plana çıkarmaktadır. Ürünlerin vitrindeki kompozisyonuna bakıldığında düzenli ve gruplandırılmış şekilde yerleştirildiği ve fiyat etiketlerinin ürünlerin üzerinde yer aldığı görülmektedir. Ayrıca vitrindeki ürünler cephedeki dekorlarla zenginleştirilmiş ve vitrin aydınlatması etkili bir şekilde kullanılmıştır. Şekil 6b'de yer alan *Kaol* ürünü satan mağazanın vitrininde ise arka planda bir afiş kullanıldığı ve "*Avrupa'dan gelmiştir*" yazısıyla ilgi çekici olduğu görülmektedir. Vitrinde aydınlatmaya önem verildiği, ürün gruplarının düzenli yerleşimi ve renklerin baskınlığının da estetik açıdan belirlenen kriterlere uyduğu söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra, vitrinin cephesinden mağaza giriş kapısına ve yan duvarına doğru devam eden yatay düzlemdeki dekoratif öğelerin formu ile mağaza girişindeki aydınlatma formu dil bütünlüğü oluşturmaktadır. 1938 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Tiyatro Dekorasyonu" ve "Vitrin Tanzimi" derslerinin

açılması vitrin düzenlenmesinde önemli bir gelişme sağlamıştır (Akçura, 2018). Bu gelişme, vitrin düzenlemenin önemini ortaya koyarak görsel mağazacılığa yeni bir boyut kazandırmıştır. Derslerde genel hatları ile verilen vitrin düzenleme, vitrin düzenleme ölçütleri, vitrin düzenleme kriterleri ve teknikleri gibi konuların estetik bakış açısı ile birleştirilmesi, görsel mağazacılıkta vitrin düzenlemesinin önemini vurgulanmasını sağlamıştır.

#### 4.2. 1940'ların Vitrin Tasarımındaki Gelişmeleri

1940'lı yıllar, vitrinlerin görsel mağazacılıktaki hakimiyetini pekiştirdiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde mağaza ön cephesini kaplayan ve boyutları artan vitrinler, görsel mağazacılıktaki baskın rolünü pekiştirmiş ve diğer sanat akımlarının da yansıtılmasında etkin bir yol olmuştur. Bu dönemde birçok ünlü ressam vitrin tasarımcısı olarak çalışmıştır. Böylece görsel mağazacılık sanatla da birleşim sağlayarak tüketiciler üzerindeki etkinliğini arttırmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarına ait olan vitrin tasarımı örneklerindeki gelişim sürecine tanıklık etmek mümkündür. Bu yıllarda en iyi vitrin tasarımları ülkenin tüketim, ticaret ve mağazacılık açısından en önemli şehri olan İstanbul'un Galata, Beyoğlu ve Pera ilçesindeki dükkânlarda görülmektedir. Cumhuriyet döneminde Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde bulunan "Karlman Pasajı" günümüz alışveriş merkezlerinin o döneme ait ilk örneğidir (Şekil 7.).



**Şekil 7.** Karlman Pasajı'nın Beyoğlu tarafındaki vitrinleri (Beyoğlu 1932)

**Figure 7.** Window Display on the Beyoğlu side of the Karlman Passage (Beyoğlu 1932)  
(<https://manifold.press/istiklal-caddesi-310>)

Şekil 7.'de verilen görselde vitrinin tüketicileri kendine çekmeyi başarmış olduğu görülmektedir. Vitrin tasarımına bakıldığında ürün kompozisyonu ürünlerin çeşitliliğini bütün halinde sunarak düzenlendiği görülmektedir. Vitrinde, kadın, erkek ve çocuk mankenlerinin kullanımı ise tüketiciye ürünlerin bütün tüketicilere hitap ettiği konusunda mesaj vermektedir. Vitrinde çeşitli ürünlerin tematik bir düzenleme ile bir araya getirildiği görülmektedir. Pasajın tarihteki ilk adı "Karlman Bonmarşesi" olarak bilinmektedir. Pasajın içerisine girmenin serbest olduğu vurgulanırken, "Eşya almak mecburi değildir!" mottosu ile öne çıkmaktadır (Şekil 8.).



**Şekil 8.** Karlman Pasajı'nın ilanları (Cumhuriyet, 1947)  
**Figure 8.** Advertisements of Karlman Passage (Cumhuriyet Newspaper, 1947)  
(<https://manifold.press/istiklal-caddesi-310>)

#### 4.3. 1950'lerin ve 1960'ların Vitrin Tasarımındaki Gelişmeleri

1950'li ve 1960'lı yıllarda iç mekân ve vitrin tasarımlarında, modernizm akımının etkisiyle ahşap ve doğal malzemelerin yanı sıra cam, metal ve plastik gibi malzemelerin de kullanımına başlanmıştır. Bu dönemde büyük vitrin camları ve ön cepheye rağmen vitrin düzenlemeleri daha sade ve düzenli hale gelmiş, vitrin düzenlemesinde kullanılan mobilyalar sade ve işlevsel tasarımları ile ön plana çıkmıştır. Vitrinlerde yer alan ürünlerin, aydınlatmalar ve diğer dekorasyon malzemeleri ile bütünsel ve etkili bir şekilde sunulması sağlanmıştır. 1948 yılında İstanbul'da kurulan *Moderno* mobilya şirketinin vitrin örneği, minimal ve sade tasarım anlayışına sahiptir. Mağazanın cephe ve vitrininde cam yüzeyler yoğunluktadır. Vitrinde sergilenen ürünlerin de az sayıda olduğu görülmektedir. Mağazanın giriş kapısının rengi ve kulp tasarımı estetik açıdan modern bir izlenim yaratmaktadır. Mağazanın üç boyutlu tabelası ilgi çekici yazı fontu ile ön plana çıkartılmıştır. Vitrin dışında yer alan sıralı aydınlatma ise estetik olarak yalın ve tamamlayıcı bir işlev ortaya koymaktadır (Şekil 9.).



**Şekil 9.** *Moderno* Şirketinin Ön Cephesi, İstanbul (Önder Küçükerman Arşivi, 2015)  
**Figure 9.** Frontline of *Moderno* Company (Küçükerman, 2015)

1960'lı yıllarda vitrin tasarım yarışmaları, vitrin tasarımının önemini ve değerini artıran önemli bir faktör olmuştur. Bu yarışmalar, vitrin tasarımcılarının yeteneklerini sergilemelerine ve yeni fikirler geliştirmelerine olanak sağlamıştır. Vitrin tasarımının öneminin artması, vitrin tasarımı yapan sanatçıların mesleki değerinin de artmasına neden olmuştur. Bu dönemde vitrin tasarımı, sanat ve tasarım alanında önemli bir alan olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Vitrin tasarımcılarının iş fırsatları da bu dönemde artmıştır. Bu gelişmeler, 1960'lı yıllarda vitrin tasarımının önemli bir gelişme kaydettiğini göstermektedir. Bu dönemde vitrin tasarımında, ressamlar ve sanatçılar etkin bir rol üstlenmişler ve mağazalar tarafından görsel tasarım açısından tercih edilmeye başlamıştır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Dekoratif Resim Bölümü mezunu ve Türk resim sanatının yaşayan en büyük ressamlarından birisi olan Mustafa Pilevneli de 1960'lı yıllarda Beyoğlu'nda vitrin tasarımcısı olarak görsel mağazacılıkta vitrin tasarımına sanatsal bir boyut kazandırmıştır (Akçura, 2018) (Şekil 10). Sanatçı, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi, Tarabya Oteli ve Büyük Ankara Oteli gibi yapılarda yaptığı duvar resimleri ile de iç mekânların sanatsal bütünleştirilmesini sağlamıştır.



**Şekil 10.** Mustafa Pilevneli, Erol Eti ile Beyoğlu'nda vitrin tasarımları yaparken, 1961  
**Figure 10.** Mustafa Pilevneli and Erol Eti while making window display designs in Beyoğlu, 1961  
(<https://manifold.press/deli-kizin-ceyizi-nden-modern-vitrine>)



**Şekil 11.** Deli Kızın Çeyizi / Modern Vitrin (Pendik, 1967)  
**Figure 11.** Crazy Girl's Dowry / Modern Showcase (Pendik, 1967)  
(<https://manifold.press/deli-kizin-ceyizi-nden-modern-vitrine>)



1960'lı yılların sonlarında vitrin tasarımında önemli bir gelişme daha yaşanmıştır. Vitrin tasarımlarında estetik ve görselliğin yanı sıra teknik bilgiler de kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin; *Arçelik* bayilerini satış konusunda eğitmek amacı ile “Satış Okulu” açmıştır. Açtığı eğitimlerde vitrin düzenlemeye de önem vermiş, farklı vitrin örneklendirmeleri yaparak doğru ve yanlış vitrin tasarımlarının arasındaki farklılıklar konusunda bilinç oluşturmaya çalışmıştır (Akçura, 2018) (Şekil 11). *Arçelik*, ayrıca “*mağazaya şahsiyet kazandıran iyi tanzim edilmiş vitrinlerdir*” mottosu altında dikkat edilmesi gereken kuralları da ortaya koymuştur: Vitrin düzenlemede, ardiye görünümünden kaçınmalıdır; çünkü vitrin, satılan ürünlerin sergilendiği bir alandır. Bu nedenle, ürünlerin dikkat çekici bir şekilde sunulması için;

– Vitrin tasarımı, sade ve rahat olmalıdır. Karmaşık ve çok ayrıntı içeren vitrinler, müşterinin dikkatini dağıtabilir.

– Vitrin, düzenli olarak değiştirilmelidir. Müşteriler, aynı vitrini her gün gördükçe ilgisini kaybedebilir. Bu nedenle, vitrinlerin düzenli olarak yenilenmelidir (Akçura, 2018).

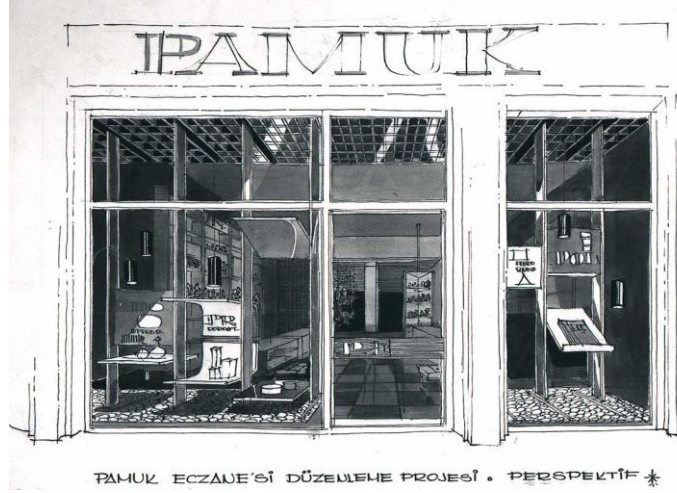


Şekil 12. 1964: Osmanbey’de Bir Fotoğraf Stüdyosu Projesi ve Vitrini (1964)

Figure 12. 1964: A Photography Studio Project and Window Display in Osmanbey (1964)  
(<https://manifold.press/deli-kizin-ceyizi-nden-modern-vitrine>)

Şekil 12.’de, Önder Küçükerman’ın “1964: Osmanbey’de Bir Fotoğraf Stüdyosu Projesi ve Vitrini Tasarımı” isimli ilk vitrin tasarımına yer verilmiştir. Tasarımda en yeni fotoğraf makinesi tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Mağaza cephesinde cam yüzeyin yoğunlukta olmasına rağmen arka planda kullanılan koyu renkler ile ürünler ön plana çıkarılmıştır. Vitrin tasarımında ürün vurguları odak aydınlatmalarla sağlanmış olup farklı renklerde kullanılarak tüm ilgiyi ürünlerin üzerine çekmiştir. Vitrin tasarımında estetik, ürün kompozisyonu ve aydınlatma gibi kriterler bir araya toplanarak etki derecelerinin artırılması sağlanmıştır. Bir diğer vitrin projesi ise 1968 yılında gerçekleştirilen İstanbul Taksim’deki Pamuk Eczanesi Projesi olup, proje ilerici bir vitrin tasarımı örneği sunmaktadır. Eczane vitrin tasarımı yalın ve temiz bir tasarım diline sahiptir. Bu vitrin tasarımı örneğinde, ürünlerin ve tasarım dolaplarının kompozisyonu, ürünlerin öne çıkmasını sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Vitrin, estetik açıdan da uyumlu bir görünüme sahiptir. Sarkıt aydınlatmalar, ürünlerin üzerine düşen ışık ile ürünlerin daha belirgin olmasını sağlamıştır. Tasarım, eczanenin hijyenik olduğu algısını yaratmaktadır

(Şekil 13). Tasarlanmış ilaç dolaplarının her birinin farklı sıcaklık derecelerinde soğutulmak üzere ayarlanmış buzdolapları olması, tasarımın teknik yeterlilik açısından niteliklerini yansıtmaktadır (Akçura, 2018). Ayrıca, vitrin zemininde kullanılan taşlar son derece etkileyici ve modern bir görünüm sunmaktadır (Şekil 14.).



Şekil 13. İstanbul Taksim’de Pamuk Eczanesi Projesi, Önder Küçükerman İstanbul (1968)  
Figure 11. Pamuk Pharmacy Project in Taksim, Önder Küçükerman İstanbul (1968)  
(<https://manifold.press/deli-kizin-ceyizi-nden-modern-vitrine>)



Şekil 14. İstanbul Taksim’de Pamuk Eczanesi Projesi Önder Küçükerman İstanbul (1968)  
Figure 3. Pamuk Pharmacy Project in Taksim, Önder Küçükerman İstanbul (1968)  
(<https://manifold.press/deli-kizin-ceyizi-nden-modern-vitrine>)

İstanbul’da açılan mağaza ve dükkân vitrinlerinin yanı sıra Ankara’da da modern mağazalar açılmıştır. Batılı tüketim ürünleri açısından zengin olan bu mağazalar genelde Sıhhiye ve Kızılay arasında yer alırken, *Vakko* markasının 1962 yılında İstanbul’da ilk mağazasını açması ile moda alanında Batılı ve önemli bir atılım gerçekleşmiştir (Şumnu, 2020).



**Şekil 15a.** Mağazanın katlarını tanıtan vakko ilanı  
**Figure 15a.** vakko advertisement introducing the store's floors  
 (şumnu, uluyurt, 2019)



**Şekil 15b.** vakko'daki yeniliklerin anlatıldığı ilan  
**Figure 15b.** Advertisement explaining the innovations in vakko  
 (şumnu, uluyurt, 2019)

1962 yılında yayımlanan gazete ve dergilerde “Şimdi Beyoğlu Eskisinden Farklı” başlıklı ilanlarda Vakko Beyoğlu mağaza açılışı için “gündüz pırıl pırıl parıldaayan, gece ışığında göz kamaştırıcı bir cazibeye bürünen, kristal ve alüminyumdan inşa edilmiş bu cephenin ardında bir zevk, zarâfet, yenilik abidesi yükseliyor” tanımlarına yer verilmiştir (Şumnu, 2020) (Şekil 15a. ve Şekil 15b.).

#### 4.4. 1970'lerin ve 1980'lerin Vitrin Tasarımındaki Gelişmeleri

Vakko'nun mağaza ve vitrin tasarımlarına bazı Yeşilçam filmlerinde yer verilmiştir. 1975 yapımı “Ah Nerede” film sahneleriyle (Aksoy, 1075) Vakko Beyoğlu mağazasının iç mekân kimliği ve tasarım öğeleri hakkında fikir sahibi olunabilmektedir (Şekil 16.). Ayrıca 1974 yapımı “Köyden İndim Şehire” filminde de (Eğilmez, 1974) Vakko Kızılay mağazasının giriş alanını ve iç mekânını gösteren sahneler yer almakta olup, mağazanın hem vitrin tasarımı hem de iç mekân tasarımını analiz etmek mümkündür. Mağaza iç mekânında geometrik formlarda tasarlanan modüller ile üzerinde yer alan aydınlatmaların aynı formda olması tasarımda bütünlük sağlamıştır. Mekân içerisinde renkler açık tonlarda kullanılmıştır. Mağazanın erkek kıyafetlerinin satışı yapıldığı katında ise iç mekânda sıcak tonlu bir atmosfer hakimdir. Satış yapılan alandaki modüllerin formu ile tavandaki aydınlatma tasarımlarının formu birbirini tamamlayıcı şekildedir (Şekil 17.).



Şekil 16. Ah Nerede, 1975  
Figure 16. Ah Nerede, 1975



Şekil 17. Köyden İndim Şehire, 1974  
Figure 17. Köyden İndim Şehire, 1974

1970'lere doğru "Yeni Yıl", "Anneler Günü" gibi özel günlerin önemi artmış ve bu eğilimin etkileri vitrin tasarımlarına da yansımıştır. Hürriyet gazetesi Anneler Günü için bir vitrin yarışması gerçekleştirmiş ve en iyi vitrin tasarımını yapan tasarımcılara ödüller vermiştir. Birinciliği kazanan vitrin İzmir'deki *Cihan Lüks Tuhafiye ve Konfeksiyon Mağazası*'nın vitrini olmuştur. Bu tasarımda bir evin odası canlandırmaktadır ve dikkat çeken tasarım detayı ise canlı mankenler kullanmasıdır (Akçura, 2018) (Şekil 18).



Şekil 18: Hürriyet'in Anneler Günü için düzenlediği "En Güzel Vitrin Yarışması"nın duyurusu ve birincisi (1965)  
Figure 18. Announcement&winner of the "Most Beautiful Showcase Competition" organized by Hürriyet on the occasion of Mother's Day (1965)  
<https://manifold.press/anneler-gunu>

*Vakko* gibi Türk mağazacılık sektörüne yön veren *Beymen* de 1971'de İstanbul Nişantaşı'nda kurulmuştur. Mağaza vitrininde büyük cam yüzeyler kullanılmış,



aydınlatmalar ile iç mekânın kolayca görülebilmesi sağlanmış; böylece hem yalın hem de modern bir tasarım yaklaşımı elde edilmiştir. Mağaza vitrin tasarımında iç mekânın dışarıya yansımından dolayı yoldan geçen insanların dikkatinin çekildiği görülmektedir. Vitrinde mağazadaki ürün yerleşimi lineer bir düzende sunulmaktadır. Ayrıca vitrinde sıralı aydınlatmaların kullanılması, vitrinin daha geniş ve etkileyici görünmesini sağlamaktadır. Bu aydınlatmalar aynı zamanda iç mekânın derinliğini vurgulamaya da yardımcı olmaktadır. Belirlenen kriterlere paralel olarak, vitrinin estetik açıdan çekici nitelikte olduğu söylenebilmektedir. Bu, vitrinde ürünlerin ilgi çekici bir şekilde sergilendiği anlamına gelmektedir. Aydınlatmalar, vitrinin albenisini daha da güçlendirmiştir (Şekil 19.).



Şekil 19. Beymen Mağazası

Figure 19. Beymen Store (<https://www.boynergrup.com/tr/tarihce>)

1970'li yıllar, Türkiye'de kentleşmenin hız kazandığı ve modernleşmenin toplumda derin izler bırakan birçok değişimin yaşandığı bir dönemdir. Kentleşme ve modernleşmeye bağlı değişimler vitrin tasarımını da etkilemiş ve bu değişimler doğrultusunda ürünlerin daha görünür ve erişilebilir hale getirilmesine odaklanan bir yaklaşım benimsenmiştir.

1980'li yıllara doğru vitrin tasarımlarına bakıldığında, sergilenen ürünlerin ilgi çekici ve dinamik şekilde sunulduğu görülmektedir. 1988 yapımı olan "Arkadaşım Şeytan" filmindeki vitrin tasarımları, o döneme örnek teşkil etmektedir (Şekil 20). Cam ve aydınlatma tasarımlarının sürekli kullanımının yanı sıra, reklâm ve tanıtım stratejilerinin gelişimi, vitrinlerin ürünlerin etkileyici bir biçimde sergilenmesine yönelik düzenlemelerle entegre edilmiş durumdadır.



Şekil 20. Arkadaşım Şeytan, 1988

Figure 20. Arkadaşım Şeytan, 1988

## 5. 1990'ların ve Günümüzün Vitrin Tasarımındaki Gelişmeleri

1990'lı yıllarda Türkiye'de alışveriş merkezlerinin art arda açılması, tüketim kültürünün benimsenmesiyle paralellik göstermektedir. İlk olarak 1988'de İstanbul'da *Galleria* adıyla kurulan alışveriş merkezinin ardından 1993 yılında *Capitol* ve *Akmerkez* açılmış, bunları diğer alışveriş merkezleri izlemiştir (Özaydın ve Firdin, 2016). Alışveriş merkezleri, giyim mağazalarının yanı sıra spor salonları, sinemalar, süpermarketler, kuaförler ve otopark gibi çeşitli hizmetleri sunması ile çekici hale gelmiştir. Sonsuz çeşitlilikte ürün sergileyen alışveriş merkezleri, insanlara çok çeşitli ürün ve hizmetler sunmakta, içerdikleri sinema, kafe gibi sosyal platformlarla da alışverişin yanı sıra sosyalleşme merkezi olarak da kullanılmaktadır. Alışveriş merkezlerinin yanı sıra, şehirlerin dışlarında açılan hipermarketler de önemli bir yer tutmaktadır. Hipermarketler, yiyecek ve ev eşyası gibi çeşitli malzemeler satmaları dolayısıyla, büyük kitlelerin hafta sonlarını geçirdikleri önemli merkezler haline gelmiştir (Reklâmgen, 2023).

1990'ların sonları 2000'lerin başlarında Türkiye'de perakende sektöründe yaşanan hızlı değişimler, alışveriş kültürü, teknoloji, mağaza vitrin tasarımları, reklâm ve pazarlama stratejileri üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemdeki gelişmeler, tüketicilerin alışveriş alışkanlıklarını, perakende sektöründeki rekabeti ve mağaza deneyimini derinden etkileyerek, Türkiye'nin ekonomik ve kültürel dinamiklerinde önemli bir evrimi işaret etmiştir. Alışveriş kültürü, tüketicilerin ekonomik durumlarına paralel olarak şekillenmiş, 1990'ların ortalarından itibaren artan ekonomik büyüme, tüketici güvenini artırmış ve alışverişe olan talebi tetiklemiştir. Bu süreçte, perakende sektörü de müşteri beklentilerine cevap verebilmek adına çeşitli stratejiler geliştirmiştir. Alışveriş merkezlerinin yükselişi, tüketicilere geniş ürün yelpazesi ve konforlu bir alışveriş ortamı sunarak, klasik mağaza anlayışını değiştirmiştir. Teknolojik gelişmeler, bu dönemde perakende sektörünü derinden etkilemiş ve alışveriş deneyimini dönüştürmüştür. İnternetin yaygınlaşması ile çevrimiçi alışveriş imkanları tüketicilere sunulmuş ve bu durum, geleneksel mağazacılık anlayışını sarsmıştır. Bilgisayarlar, cep telefonları ve diğer elektronik ürünlerin popülerliği artarak, teknolojinin perakende sektöründeki etkisi her geçen gün artmıştır. Bu dönemde mağaza vitrin tasarımları görsel ve estetik anlamda önemli değişikliklere uğramıştır. Minimalist yaklaşımların öne çıkması, sade ve şık tasarımların tercih edilmesine yol açmıştır. Renk ve ışık kullanımında yapılan değişiklikler, vitrinlerin daha çekici ve çağdaş bir görünüm kazanmasına olanak tanımıştır. Ayrıca, teknolojik entegrasyonun vitrin tasarımlarında kullanılması, müşterilerle etkileşimi artırmış ve alışveriş deneyimini zenginleştirmiştir.

1990'lı yıllardan günümüze kadar iç mekân ve vitrin tasarımlarında teknolojinin gelişmesi önemli bir rol oynamış olup bu sayede vitrinler daha ilgi çekici ve etkileşimli tasarlanarak, yeni malzeme ve teknikler kullanılmıştır. 2000'li yıllarda internetin hayatımıza girmesi, alışveriş alışkanlıklarımızı da kökten değiştirmiştir. Bilgisayar, tablet ve akıllı telefon gibi cihazların yaygınlaşması, online mağazalara tüketicilerin daha kolay

erişebilmesini sağlamıştır. Bu durum, çevrimiçi mağazaların geleneksel mağazalara göre daha avantajlı bir konuma gelmesine neden olmuştur (Genç ve Özeltürkay, 2015). Geçmişten günümüze vitrin tasarım yarışmalarına 2000’li yıllardan örnek eklemek gerekirse, İstanbul’u uluslararası bir alışveriş merkezi haline getirmeyi hedefleyen *İstanbul Shopping Fest* kapsamında, *Vogue Türkiye* iş birliğiyle düzenlenen vitrin tasarım yarışması gerçekleştirilmiştir. Bağdat Caddesi’ndeki mağazaların katılımıyla gerçekleşen bu yarışmada, 17 marka arasından *Boyner* mağazası dalgalı vitrin tasarımıyla birinciliği, *Penti* mağazası da *El Salla* isimli interaktif vitriniyle ikinciliği kazanarak ödüllendirilmiştir (Şekil 21.).



Şekil 21. En iyi İSF Vitrini ödülü, Vogue Türkiye, 2012  
Figure 21. Best ISF window display award, Vogue Türkiye, 2012  
(<https://vogue.com.tr/metropol/en-iyi-isf-vitrini-odulu>)

Şekil 21.’de görüldüğü gibi 2000’li yılların başından itibaren vitrinlerde daha cesur ve dikkat çekici tasarımlar yer almaktadır. Renkler, desenler ve dekorasyon unsurları daha canlı ve çeşitli hale gelmiştir. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte interaktif vitrinler ve dijital ekranlar da yaygınlaşmıştır. Vitrinlerde kullanılan çarpıcı renk kombinasyonları vitrini daha canlı ve enerjik yaparken aydınlatma tasarımları da vitrini daha etkileyici ve davetkâr hale getirmiştir. Teknolojik ürünlerin tasarıma dahil edilmesi ise vitrine daha modern ve yenilikçi bir görünüm kazandırmıştır.

Günümüzde ise sürdürülebilirlik ve yenilikçilik ön planda olup geri dönüştürülebilir malzemeler, enerji tasarrufu sağlayan aydınlatma sistemleri ve doğa temalı dekorasyonlar tercih edilmektedir. Tasarımlar daha özgün, yaratıcı ve hikâye anlatan bir şekilde yapılmaya çalışılarak, moda ve perakende sektöründeki gelişmelerle birlikte vitrin tasarımlarının da evrim geçirdiği gözlenmektedir. Şekil 22. ve Şekil 23.’te Beymen İstanbul Galataport şubesinin vitrin, cephe ve iç mimari tasarımları görülmektedir. Karaköy’ün sanatsal ruhunu iç mekânına taşıyan yeni amiral mağazasında lüksün yeni bir boyutta sunulduğu deneyim odaklı bir tasarım anlayışı vardır. Şekil 19’daki Beymen mağaza vitrini ve tasarım yaklaşımı açısından dönemler arası kıyaslandığında, geleneksel ve klasik imajının, daha etkileşimli ve interaktif bir tasarıma doğru evrildiği görülmektedir. Ayrıca lüks ve prestij imajının daha net okunabildiği, iç mekândaki dijital unsurlar ile kişisel deneyime olanak sağlayan yenilikçi bir gelişim hakimdir.



**Şekil 22.** Moda ve Sanatın Eşsiz Manzarası, Vogue Türkiye, 2022  
**Figure 22.** The Unique Landscape of Fashion and Art, Vogue Türkiye, 2022  
(<https://vogue.com.tr/haber-moda/moda-ve-sanatin-essiz-manzarasi>)



**Şekil 23.** Beymen Galataport Açıldı, 2022  
**Figure 23.** Beymen Galataport Opened, 2022  
(<https://www.magforher.com/beymen-galataport-acildi/>)

Günümüzdeki vitrinlerde genellikle dijital unsurlar, etkileşimli teknolojiler ve kişiselleştirilmiş deneyimler kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra dokunmatik ekranlar, video duvarları, sanal gerçeklik uygulamaları ve diğer dijital teknolojiler de tasarıma dahil edilmektedir. Bu nedenle, vitrinlerin daha ilgi çekici, etkileşimli ve kişiselleştirilmiş hale getirilerek dinamik bir izlenim sunulması sağlanmaktadır.

Lüks giyim markalarından olan *Vakko* mağazasının cephe ve vitrin tasarımında lüks ve şık tasarım detayları hakimdir. Vitrinde yumuşak/sade renkler ile yalın bir görünüm yansıtılmıştır. Cephedeki lüks algısını destekleyen parlak gri renkteki formların soğuk algısı, iç mekândan vitrine doğru yansıtılan sıcak tonlar ile dengelenmiştir. Böylelikle vitrin ve mağaza iç mekânı ile davetkâr bir mesaj verilmiştir (Şekil 24). *Vakkorama* vitrin görselinde ise dijital unsurlara geniş bir yer verildiği, genellikle canlı ve parlak renklerin kullanıldığı, böylelikle yenilikçi ve dikkat çekici etkinin de yaratıldığı görülmektedir. Müşteri etkileşimini artırmak adına vitrin tasarımında dokunmatik ekranlar ve interaktif ışıklandırma gibi etkileşimli öğeler kullanılmış ve ilgi çekici hale gelmiştir. Mağazanın vitrin tasarımı dinamik ve canlı bir atmosfer sunmaktadır. Böylelikle müşterilerine mağaza iç mekânı ve marka kimliği hakkında mesajlar iletmektedir. Mağazanın vitrini, mağazanın cephesinde yer almayarak giriş kısmında çarpıcı ışıklandırma ve tasarım detaylarıyla tanımlanmıştır. Mağaza girişinin sağ ve sol yanında hareketli mankenler konumlandırılmış ve müşteriye vitrinden içeri giriyor hissini vermesi düşünülmüştür. Belirlenen vitrin tasarım kriterlerine her açıdan uyum sağlamak ve günümüz vitrin tasarımlarının geldiği son nokta olarak örnek teşkil etmektedir (Şekil 25.).





Şekil 24. Vakko, yine, yeniden İzmir'de!..., 2021

Figure 24. Vakko is in Izmir again!..., 2021

(<https://www.haberchannel.com/vakko-yine-yeniden-izmirde>)

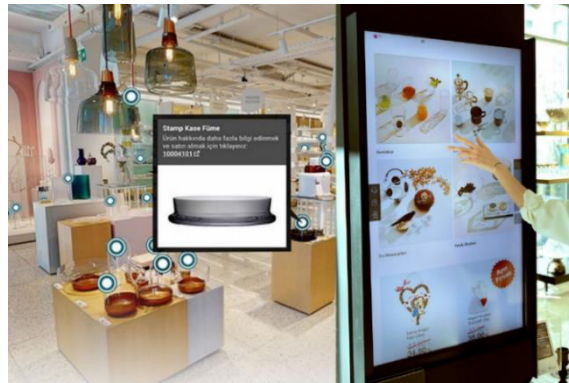


Şekil 25. Vakkorama İzmir, 2021

Figure 25. Vakkorama in Izmir, 2021

(<https://www.haberchannel.com/vakko-yine-yeniden-izmirde>)

Dijitalleşme moda sektöründe olduğu gibi birçok sektörde 2020'li yıllarda ön plana çıkmıştır. Vitrin tasarımında dijitalleşmeye önem veren markalardan biri de *Paşabahçe* markasıdır. *Paşabahçe* markası, dijital mağazacılığa getirdiği yenilikçi yaklaşımlar ve çözüm odaklı uygulamalarla, İstanbul Erenköy'deki ilk deneyim mağazasında uyguladığı dijital vitrin düzenlemesiyle, ürettiği porselen ve cam ürünlerini yaşam alanları ile bütünleştirmiştir. Bu çalışmalar, 2022 yılında Perakende Güneşi Ödülleri'nde Dijital Dönüşüm kategorisinde Başarı Ödülü kazanmıştır (Şekil 26.).



Şekil 26. Paşabahçe Mağazaları Erenköy Sanal Tur 360, 2022

Figure 26. Paşabahçe Stores Erenköy Virtual Tour 360, 2022

(<https://www.gastronomidergisi.com/vitrin/pasabahce-ye-dijital-donusum-basari-odulu>)

Geçmişten günümüze incelenen örnekler ışığında, Türkiye'nin modernleşme sürecinde vitrin tasarımlarının yaşadığı bu önemli değişim, ülkenin tarihî ve kültürel dokusuna kattığı zengin katmanlarla dikkat çekmektedir. Vitrin tasarımları, sadece ticari bir alanı süslemekle kalmayıp aynı zamanda geçmişle bugün arasında bir köprü görevi görmekte, geçmişin izlerini günümüz estetiği ve işleviyle birleştirerek nostaljik ve çağdaş bir denge sağlamaktadır. Bu makalede vurgulanmak istenen, vitrin tasarımlarının evriminin sadece bir estetik değişim değil, aynı zamanda bir kültürel hikâye anlatımına da sahip olmasıdır. Bu değişim, Türkiye'nin tarihî ve kültürel dokusuna saygı gösterirken, aynı zamanda toplumun güncel ihtiyaçlarına uyum sağlayarak perakende sektörünü çağdaş ve etkileşimli bir deneyimle de buluşturmaktadır.

## **6. Araştırma Bulguları**

Araştırmada belirlenen vitrin tasarım kriterleri doğrultusunda örnek görsel analizleri yapılmıştır. Bu analiz sonucunda ise Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren mağazaların satış stratejileri kullandığı tespit edilmiştir. Müşteriyi çekmek için vitrinde temalar, bilgilendirici yazılar ve ilgi çekici tasarımlar gibi çeşitli yöntemlerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Günümüzde de bu yöntemlerin hala etkin pazarlama stratejisi olarak kullanıldığı görülmüştür. Mağazaların genellikle şehir merkezlerinde ve ticaretin yoğun olduğu bölgelerde yer alması ve mağazanın bulunduğu konumun şehir planlaması ve modernleşme süreçleriyle uyumlu olduğu görülmüştür.

1920'li yıllarda uygulanan tasarruf politikalarının bir sonucu olarak, yerli malı kullanımının teşvik edilmesi ve yerel ekonomiyi destekleme amacıyla vitrin yarışmalarının düzenlendiği bilgisi, makalede vitrin tasarım sürecine ve dönemsel ilişkisine dair zengin bir bağlam sunmuştur. Dönemin gazetelerinden alınan alıntılar, o dönemdeki atmosferi ve vitrin yarışmalarının nasıl duyurulduğunu gösteren önemli kanıtlar olmuştur. Bu alıntılar, dönemin dilini ve toplumsal beklentilerini yansıtarak makaleye derinlik katmıştır. Dönemin perakende ve tüketim alışkanlıkları, vitrin yarışmalarının önemini anlamak açısından önemli bir bulgudur. Bu, o dönemdeki müşteri beklentileri ve tercihlerine dair bir perspektif sunmuştur. Vitrin tasarımlarının geçmişten günümüze incelenmesi sonucunda her bir dönemin modası ve estetik anlayışı hakkında bilgiler verdiği görülmüştür. Böylelikle vitrinlerin sadece ekonomik bir amaçla değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve sanatsal değerlerini de yansıttığını vurgulamıştır.

Araştırmada, Türkiye Cumhuriyeti döneminde vitrin tasarımlarındaki önemli değişimleri belirleyerek ortaya koymaya çalışılmıştır. Osmanlı çarşısı vitrinlerinden modern mağaza vitrinlerine uzanan süreçte, tasarımların işlevsel, minimalist aynı zamanda teknolojiyle entegre olmuş bir estetiğe doğru evrildiği görülmüştür. Ayrıca, vitrin tasarımlarının politik ve ekonomik koşullardan etkilenecek şekillendiği de tespit edilmiştir.

## 7. Sonuç

Bu araştırma, Türkiye Cumhuriyeti döneminde vitrin tasarımlarındaki dönüşümü ve gelişimi derinlemesine inceleyerek, vitrin tanziminden başlayıp günümüzdeki görsel mağazacılığa uzanan önemli bir süreci ele almıştır. Osmanlı çarşı vitrinlerinden modern mağaza vitrinlerine kadar geçen bu süreçte, tasarımların işlevselliğe ve sadeliğe odaklandığı gözlemlenmiştir. Bu dönüşüm, sadece estetik değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel, ekonomik ve teknolojik dinamiklerin etkisi altında gerçekleşmiştir. Yerli malı kullanımını teşvik eden vitrin yarışmalarının yerel ekonomiye olan katkıları vurgulanmıştır. Bu bağlamda, yerel işletmelerin vitrin tasarımları aracılığıyla nasıl tanıtıldığı ve müşterilere nasıl çekildiği vitrin tasarım görselleri üzerinden anlatılmıştır. Aynı zamanda yerli malı kullanımının vitrin tasarımlarına nasıl yansıdığı, dükkân sahiplerinin bu konudaki yaratıcı yaklaşımları ve yerli malı kullanımının görsel olarak nasıl vurgulandığı incelenmiştir. Bu noktada, vitrin tasarımının sadece ticari bir araç olmanın ötesinde, kültürel bir ifade biçimi olarak nasıl işlev gördüğü anlaşılmıştır.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlayan modernleşme hareketi, vitrin tasarımlarında radikal bir değişimi beraberinde getirmiştir. Geleneksel Osmanlı çarşı vitrinlerinin karmaşasından, bugünün minimalist ve işlevsel vitrin tasarımlarına geçiş, Türkiye'nin içinde bulunduğu dönemin değerlerini ve ulusal kimliğini yansıtan bir süreçtir. Bu dönüşümün sonuçları, sadece mağazacılık dünyasını etkilemekle kalmamış, aynı zamanda ülkenin genel görüntüsünü ve ticaret anlayışını da kökten değiştirmiştir.

Sonuçlar, Türkiye'nin modernleşme yolculuğunda vitrin tasarımlarının önemli bir rol oynadığını açıkça göstermektedir. Araştırma bulguları, vitrin tasarımlarının evriminin, perakende sektöründeki değişim ve yenilikle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle, Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan süreçte, vitrin tasarımlarının modern bir görünüm kazanarak işlevsellik açısından önemli gelişmeler kaydettiği açıkça görülmektedir. Bu evrim, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi, ekonomik ve sosyal dinamiklerle birlikte, uluslararası etkilerin birleşimiyle şekillenmiştir.

Araştırma, görsel kaynaklar üzerinden yapılan detaylı incelemelerle vitrin tasarımının zaman içindeki değişimini aydınlatırken, özellikle Cumhuriyet döneminin belirleyici anlarını ve bu dönemlerin öne çıkan özelliklerini vurgulamıştır. Bu bağlamda, vitrin düzenlemelerinden modern görsel mağazacılığa geçişin önemli değişimleri ve yenilikleri açıkça görülmektedir. Ayrıca, makalede, vitrin tasarımlarının dönemin politik, ekonomik ve teknolojik faktörlerinden nasıl etkilendiği de detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu bulgular ışığında, vitrin tasarımlarının sadece estetik değil, aynı zamanda toplumsal ihtiyaçlara ve kültürel değerlere uygun olarak geliştiği net bir şekilde ortaya konmaktadır. Türkiye'nin modernleşme sürecinde vitrin tasarımlarının yaşadığı bu dönüşüm, ülkenin tarihi ve kültürel zenginliğine ışık tutmakta ve toplumsal dönüşümü anlamak için önemli bir perspektif sunmaktadır.

## Kaynakça

- Aksoy,O. (1975). *Ah Nerede* [Film]. Arzu Film, İstanbul
- Akçura, G. (2018). *Anneler günü*. <https://manifold.press/anneler-gunu>, Erişim Tarihi: 18.10.2023
- Akçura, G. (2018). *Deli Kızın Çeyizi'nden Modern Vitrine*. <https://manifold.press/deli-kizin-ceyizi-nden-modern-vitrine>, Erişim Tarihi: 18.10.2023
- Akçura, G. (2018). *Göz Avlama Sanatı*. <https://manifold.press/goz-avlama-sanati>, Erişim Tarihi: 18.10.2023
- Akçura, G. (2018). *Kartondan Şişeler, Pamuktan Karlar, Kaya Tuzundan Buzlar....* <https://manifold.press/kartondan-siseler-pamuktan-karlar-kaya-tuzundan-buzlar>, Erişim Tarihi: 18.10.2023
- Azaklı, M.Ö. (2021). *Görsel Mağazacılık: Perakendede Etkili Vitrin Tasarımı ve Mağaza İçeri Sergileme Yöntemleri*, Literatür Yayınevi, İstanbul.
- Anneler Günü [Image]. (2018). Retrieved from <https://manifold.press/anneler-gunu>
- Bayraktar, A. (2011). *Görsel Mağazacılıkta Vitrinlerin Önemi*. İstanbul, Beta Yayınları.
- Magforher. (2022). *Beymen Galataport Açıldı* [Image], Retrieved from <https://www.magforher.com/beymen-galataport-acildi/>, Erişim tarihi: 11.11.2023
- Canbakal Ataoğlu, N. (2020). “Çağdaş Vitrin Tasarımlarının Temel Tasarım İlkeleri ile İncelenmesi”. *IDA: International Design and Art Journal*, 2(2), 262-280.
- Claus, E., & Garauş, M. (2015). *Store Design and Visual Merchandising*, Second Edition, Business Expert Press, Retrieved 26 December 2023 from <https://www.perlego.com/book/402676/store-design-and-visual-merchandising-second-edition-pdf> (Original work published 5 March 2015)
- Çakıcı, D., (2023). Atatürk Dönemi Yerli Malı Kullanımı ve Milli Tasarruf Çabalarında Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin Yeri ve Faaliyetleri (1929-1938). *Vakanüvis Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi* (Online), 8(Dr. Recep Yaşa'ya Armağan), 2339- 2373. 10.24186/vakanuvis.1334835
- Çapan, M. (2021). *İstanbul'un tadı tuzu; Markiz, Lebon, İnci....*, Independent, <https://www.indyurk.com/node/446846/haber/istanbulun-tadi-tuzu-markiz-lebon-inci...>, Erişim Tarihi: 19.10.2023
- En iyi İSF Vitrini ödülü | Vogue Türkiye* [Image]. (2012). Retrieved from <https://vogue.com.tr/metropol/en-iyi-isf-vitrini-odulu> Erişim Tarihi: 10.11.2023
- Gaste Arşivi [Image]. (n.d.). *Ulus 9 Eylül 1946 sayfa 4*, <https://www.gastearsivi.com/gazete/ulus/1946-09-09/4>, Erişim Tarihi: 18.10.2023
- Gaste Arşivi [Image]. (n.d.). *Vakit 13 Aralık 1931 sayfa 1*, <https://www.gastearsivi.com/gazete/vakit/1931-12-13/1>
- Gazeteduvar, (2020). *Pera ve Galata'da Yahudi İzleri 3: Beyoğlu moda yaşamında bonmarşeler ve terzilerimiz*, <https://www.gazeteduvar.com.tr/konuk-yazar/2020/07/03/pera-ve-galatada-yahudi-izleri-3-beyoglu-moda-yasaminda-bonmarseler-ve-terzilerimiz>, Erişim Tarihi: 17.10.2023
- Boyner (n.d.). *Geçmişten Günümüze Boyner Grup*, Boyner Grup [Image]. Retrieved from <https://www.boynergrup.com/tr/tarihce>
- Genç, M., Özeltürkay, E. Y. (2015). Geleneksel ve online mağazalardan ürün satın alım süreçlerinde tüketici görüşlerinin belirlenmesine yönelik bir çalışma. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24 (2), 303-318. <https://dergipark.org.tr/pub/cusosbil/issue/32044/354333>
- Gürbilek, N. (2014). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.



- Eğilmez, E. (1974). *Köyden İndim Şehire* [Film]. Arzu Film, İstanbul, <https://www.imdb.com/title/tt0252619/>
- Küçükerman, Ö. (2015). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Endüstri Tasarımına Mobilya* [Image].
- Vogue (2022). Moda ve Sanatın Eşsiz Manzarası, *Vogue Türkiye* [Image]. Retrieved from <https://vogue.com.tr/haber-moda/moda-ve-sanatin-essiz-manzarasi> Erişim tarihi: 11.11.2023
- Morgan, T. (2016). Visual Merchandising Third Edition ([edition unavailable]). Laurence King. Retrieved 26 December 2023 from <https://www.perlego.com/book/1455928/visual-merchandising-third-edition-windows-and-instore-displays-for-retail-pdf> (Original work published 2 February 2016)
- Okuyucu, Ş. E. (2019). Erken Cumhuriyet Döneminde Mekânsal Değişimlerin Popüler Yayınlar Üzerinden Okunması: Konutta İç Mekan Deneyimlenmesi, *Online Journal of Art and Design*, Volume 7, Issue 1, January 2019, <http://www.adjournal.net/articles/71/715.pdf>
- Özaydın, G., Firidin, E. Ö. (2016), Büyük Kentsel Projeler Olarak Alışveriş Merkezlerinin İstanbul Örneğinde Değerlendirilmesi. *Mimarlık Dergisi*. 347. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=361>, Erişim Tarihi: 27.12.2023
- Özkan, S. (2009). *Hazır Giyim Mağazalarında Tasarım ve Marka Kimliği İlişkisi: Polo Garage Mağazalarının Analizi*, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimari Tasarım Programı, İstanbul, 2009
- Öztürk, S. G., Sofuoğlu, H. Z., Ahat, K. (2018). Ayakkabı Sektöründe Vitrin ve Mağaza İç Tasarımları Üzerine Tüketici Görüşleri. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 4(6), 1-16.
- Reklâmgen. (n.d.). *90'larda Türkiye ve Reklâmcılık Sektörü*, Reklâmgen. <https://www.reklamgen.com/90larda-turkiye-ve-reklamcilik-sektoru/> Erişim Tarihi: 10.11.2023
- Salman, P., (2016) Görsel mağaza tasarımı neleri kapsar? <https://avmdergi.com/gorsel-magaza-tasarimi-neleri-kapsar/>, Erişim Tarihi: 18.10.2023
- Salt Beyoğlu, (2019). Deli Kızın Çeyizinden Modern Vitrine Konuşma: Gökhan Akçura . <https://saltonline.org/tr/2137/deli-kizin-ceyizinden-modern-vitrine>, Erişim Tarihi: 18.10.2023
- Şumnu U, Uluyurt B (2019). “Ankara'nın Kentsel Yaşamına İz Bırakmış Bir Mekân: Vakko Kızılay Mağazası”. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 175- 195. 10.5505/jas.2019.43434.
- Şumnu U (2020). “Sünerbank'tan Gima'ya: Ankara'da Mağazacılığın Mekânsal Dönüşümü”. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 361- 380. 10.5505/jas.2020.69672
- Taşdemir, G. (2020). “Herkesin Öyküsüne Ait Bir İç Mekânın Tarihi: Birtan Kundura”, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 127- 142. 10.5505/jas.2020.64592
- Tosun Ç, ÖZSU A (2014). “Cumhuriyet döneminin Art Deco mobilya tasarımları: Selahattin Refik Sırmalı ve Atatürk'ün çalışma Odası”. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 216- 235.
- Vakko, yine, yeniden İzmir'de!..* [Image]. (2021). Retrieved from <https://www.haberchannel.com/vakko-yine-yeniden-izmirde> Erişim tarihi: 11.11.2023
- Yazı-yorum, (2018) Eski Beyoğlu'nu Anlatan Okumanız Gereken 11 Öykü, <https://www.yazi-yorum.net/2018/07/24/eski-beyoglunu-anlatan-okumaniz-gereken-11-oyku/>, Erişim Tarihi: 17.10.2023
- Yılmaz, A., (1988). *Arkadaşım Şeytan* [Film]. Gülşah Film, İstanbul, [https://www.youtube.com/watch?v=-\\_34YpmcFSo&list=PLWPGls8VKMfgcPKILPEZTxk1MQV9GdlPc&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=-_34YpmcFSo&list=PLWPGls8VKMfgcPKILPEZTxk1MQV9GdlPc&index=13)

**DERLEME MAKALE**  
(Retrieve Article)**Max Reinhardt'ın Etkilendiği Tasarımcılar: Adolphe Appia ve Gordon Craig**

Designers That Max Reinhardt Influenced: Adolphe Appia and Gordon Craig

DOI:10.54976/tjfdm.1435884

**Alınış (Received):** 12.02.2024**Kabul Tarihi (Accepted):** 18.04.2024Didem Tuçe Çepkan<sup>1</sup>,  
Orcid:0000-0002-1059-6640Seda Kulluk Yerdelen<sup>2</sup>,  
Orcid:0000-0002-6883-5712<sup>1</sup>MSc. Student., Institute of Fine Arts,  
Department of Art and Design, Dokuz Eylül  
University, İzmir, Türkiye<sup>2</sup>Prof.Dr. Faculty of Fine Arts, Department  
of Performing Arts, Dokuz Eylül  
University, İzmir, Türkiye**Sorumlu Yazar (Corresponding Author):**Didem Tuçe Çepkan  
didem.cepkan@gmail.com**Anahtar Kelimeler:**Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon  
Craig, Sahne Tasarımı, Sentez Tiyatro**Keywords:**Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon  
Craig, Stage Design, Synthesis Theater**ÖZ**

19. yüzyılda ihtilaller, ayaklanmalar ve devrimci hareketlerle yaşanan toplumsal ve siyasal değişikliklerle sanatçıların çoğu bilimsel estetiğe yönelmiştir. 1870'lerden sonra doğalcı-gerçekçi akımın ardından karşı gerçekçi akımla birlikte gelişen simgecilik hüküm sürer. Karşı gerçekçi akımın savunucusu olan, Richard Wagner'in "Sentetik Hareket Tiyatrosu" birleşik toplu sanat anlayışından (gesamtkunstwerk) yola çıkar. Ona göre, tiyatro sanatı bütün sanat dallarının estetik açıdan birleşimiyle oluşur. Adolphe Appia'nın "sentez tiyatro" hareketi de buradan gelişir. Appia'nın sentez tiyatrosu, müzikle birlikte sahne uzamı ve sahne ışığının oyuncunun sahnedeki devinimiyle uzlaştırılmasını temel alır. Uyumlu bir düzen ile oluşan bu birleşimi de yönetmen sağlayabilir. Appia ile benzer görüşlerde olan, Gordon Craig de sahnenin bütünleştirici etkisini yönetmen kavramı üzerinden inceleyen, sentez tiyatro anlayışı ile sahne estetiğine yönelik simgesel çalışmalar gerçekleştirir. Aynı dönemlerde Max Reinhardt, prodüksiyonlarında aradığı bütünsel anlatımı sentez tiyatrosunun üç boyutlu plastik sahne tasarımı ve ışıklandırma ile yaratılan sahne uzamının dramatik anlatımında bulur. Böylece Reinhardt, yönetmenliği ile her prodüksiyon için doğru sahneleme ve mekân arayışında olduğu kendi tiyatro anlayışını geliştirir. Bu çalışmayla 20. yüzyıl tiyatrosuna öncülük eden Reinhardt'ın prodüksiyonlarında, Appia ve Craig'in simgesel sahneleme, çağdaş ışıklama, sahnede yaratılan dramatik atmosferdeki etkilerinin sahnenin birleştirici gücü olan yönetmen kavramı üzerinden incelenmesi ile çalışmanın çağdaş tiyatro literatürüne katkı sağlaması amaçlanmıştır. Derleme yöntemi ile çalışılan bu makalede nitel araştırma ile konu hakkında gerekli literatür taraması yapılmıştır. Çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda Max Reinhardt'ın çağdaş sahneleme anlayışına ve yönetmenliğine, Appia ve Craig'in etkilerinin olduğu gözlemlenmiştir.

**ABSTRACT**

With the social and political changes experienced through revolutions movements in the 19th century, most artists turned to aesthetics. Richard Wagner's "Synthetic Movement Theater", an advocate of the counter-realist movement, sets out from the unified collective understanding of art (gesamtkunstwerk). Adolphe Appia's "synthesis theater" movement also develops from here. Appia's synthesis theater is based on the reconciliation of music, stage space and stage light with the movement of the actor on the stage. The director could provide this combination with a harmonious order. Gordon Craig, who shares similar views with Appia, examines the integrative effect of the stage through the concept of director and makes symbolic works on stage aesthetics with his synthesis theater approach. Max Reinhardt found the holistic expression he was looking for in his productions in the dramatic expression of the stage space created by the three-dimensional plastic stage design and lighting of synthesis theater. It is aimed to examine the effects of Appia and Craig on the symbolic staging, contemporary lighting and dramatic atmosphere in the productions of Reinhardt, who pioneered the 20th century theatre, through the concept of the director, which is the unifying power of the stage, and to contribute to the theater literature. In this article, which was studied using the compilation method, the necessary literature review on the subject was conducted using the qualitative research method. In line with the findings obtained from the study it was observed that Appia and Craig had an influence on Max Reinhardt's contemporary staging approach and direction.

**Kaynak gösterimi:** Çepkan D. T., Kulluk Yerdelen, S. (2024). Max Reinhardt'ın Etkilendiği Tasarımcılar: Adolphe Appia ve Gordon Craig, *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 191-212, doi:10.54976/tjfdm.1435884**How to cite:** Çepkan D. T., Kulluk Yerdelen, S. (2024). Designers That Max Reinhardt Influenced: Adolphe Appia and Gordon Craig. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 191-212, doi:10.54976/tjfdm.1435884

## Giriş

I. Dünya Savaşı sonrası dönemde yaşanan toplumsal yıkımın etkileri ve sanayi devrimi sonucu gelişen teknolojik yenilikler sanatsal gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Sanat alanındaki yeni anlayışların gelişimi ile 19. yüzyılda modernliği ifade etmeye çalışan sanatçılar, yeni meseleler, yeni formlar ve teknikler geliştirerek, modern yaşamın manzaralarının dışında modernliğin derinlerdeki anlamını bulmaya çalışır (Antmen, 2022). Bu nedenle 19. yüzyıl sanatsal eğilimleri içinde toplumsal gelişimlerin yönünü belirleyen ilk göze çarpan sanat akımı “romantizm” olmuştur (Korukçu, 2015). Romantizm akımı kapitalist-burjuva düzenine yani yitirilmiş düşlere karşı bir ayaklanma olarak ortaya çıkmıştır (Fisher, 1990). Bu akım tiyatro alanında da gelişim göstermiştir. Tiyatronun günlük sorunları kapsayan bir yaklaşımla, tanrısal gerçeği ve insani özü yansıtmaya gerektiğini savunarak yeni bir sanatsal biçim geliştirmiştir (Şener, 2020).

Bu bağlamda, 19. yüzyıl sanatında birbirini takip eden, iç içe geçmiş, farklı sanat akımları kendini göstermeye başlamıştır (Candan, 2003). Romantizm ve ardından gelen realizm hem birbirine örülü şekilde hem de birbirine zıt olacak şekilde “gerçekçi bir toplum eleştirisi” olarak gelişmiştir (Fisher, 1990). Tiyatro sanatında da gelişim gösteren “gerçekçilik” akımının temel amacı, yaşamı tüm doğallığı ile aktarmak ve güncel olanı seyirciye sunmaktır. Bu bağlamda tiyatronun her alanına yansıyan bu yaklaşım sahnede doğal bir ifade yakalamayı ve illüzyonist sahne anlayışını da birlikte geliştirmiştir (Şener, 2020).

Sanayi devrimi sonrası ise gelişen teknolojik yeniliklerle bağlantılı olarak tiyatro alanında gelişmeye devam eden bu akımlar, yanılsamacı tiyatronun tek düze giden yöntemlerinin gerekliliğini sorgulamıştır (Candan, 2003). Bu bağlamda gerçekçi anlayışa karşı olarak gelişen “karşı gerçekçi anlayış” ise tiyatrodaki yeni denemelere zemin hazırlamıştır.

Karşı gerçekçi anlayış, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde gerçekçi tiyatro düşüncesinin sınırlamalarını aşarak tiyatronun görevinin, toplumsal olanın yansıtılması dışında güzellikleri yaratarak estetik zevk vermek olduğu üzerinde durmuştur. Bu bağlamda iç içe geçmiş simgecilik, yeni romantizm ve estetikçilik akımları gibi soyut olana, düşselliğe ilgi duyan eğilimler ortaya çıkmıştır. Bu akımlar ilk büyük etkilerini şiir ve plastik sanatlarda vermeye başlamıştır. Tiyatroda kuramsal olarak yer bulamayan bu eğilimler sahne tasarımına yönelik çalışmalarda ise zamanla hâkimiyet göstermiştir (Şener, 2020).

Karşı gerçekçi anlayışa bağlı olarak, 1890’larda Baudelaire, Mallarmé, Wilde, Wagner ve Nietzsche gibi yazarların fikirleri ile oluşan bu akımlardan en fazla dikkat çeken “simgecilik” olmuştur (Karabulut, 2014). Karşı gerçekçi anlayış kapsamındaki akımlardan simgesel yaklaşım ile sahne tasarımında yeni bir oluşum içine girilmiştir. Simgecilik akımında bir sanat yapıtının, soyut gizem dolu gerçekleri anımsatarak aktarması sağlanmış, sahne tasarımında ise oluşturulan dramatik atmosferde doğanın derin anlamının düş havası ile hissettirilmesi amaçlanmıştır (Şener, 2020). Bu bağlamda simgeci

anlayışı benimseyenler, renkler ve sesler arasındaki ilişkileri de fark ederek, bütünsel bir tiyatro oluşturmaya doğru eğilim göstermiştir (Innes, 2004).

19.yüzyılın ortalarına doğru tiyatrodaki ilk simgeci çalışma, romantizm akımı ve Alman idealist felsefesi doğrultusunda Richard Wagner (1813-1883) tarafından geliştirilen yaklaşımda kendini belli etmiştir. Wagner, müzik ve dramın sentezlenmesi ile ortaya çıkan opera sanatının, ilerinin sanat anlayışını gösterdiğini dile getirmiştir (Karabulut, 2014). Böylece Wagner, geleceğin sanatını, tüm sanat dallarının birleşimi ile oluşacak estetik bir bütün bir “toplular sanat yapıtı” (Gesamtkunstwerk) olarak tanımlamıştır (Nutku, 1985). Birleşik sanat anlayışına göre, kusursuz bir sahneleme için müzikle dram iç içe geçerek, plastik düzenlemeden, ışıklamaya dekor ve kostüme kadar sahnedeki tüm öğeler estetik bir uyumla bir arada olmalıdır (Şener, 2020). Bu bağlamda Wagner, yazarın tüm öğeleri “başyapıt” olacak şekilde düzenlemesi için prodüksiyonun her aşamasını inceleyen ve sahnede etkin yer alan “yönetmen” kavramını da geliştirmiştir (Brockett & Hildy, 2016).

Karşı gerçekçi anlayış doğrultusunda gelişen “yeni-romantizm” akımının tiyatro estetiğine getirdiği yenilikler ise ilk olarak, Wagner’in “Sentez Tiyatro” düşüncesinden etkilenen, Adolphe Appia (1862-1918) çalışmalarında kendini göstermiştir. Appia, sanatın yaşanılanın aynısını göstermesinden yana değildir. “Sanatı nasıl yaşayabiliriz?” diye yönelttiği soruya sahne üzerinde bir yanıt bulur. Yanıt, yönetmenin birleştirici gücüyle tüm sanat dalları arasında uyumlu bir bütün içinde “yaşanan bir sanat” yaratılmasıdır (Nutku, 1985).

Karşı gerçekçi anlayış doğrultusunda gelişen “estetikçilik” akımında ise gerçekçi tiyatronun mutlak, biçimci kalıplarının değişmesi amaçlanmış ve böylece doğanın düzensiz görünümüne yakın şiirsel ifadenin ön plana alındığı yeni bir estetik anlayışın oluşturulması sağlanmıştır (Şener, 2020). Burada “estetik” sözcüğünü de incelemek gerekirse, felsefi anlamı olarak “duyu algılaması” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca estetiğin, farklı güzel sanatların birbirleri ile olan tartışmalı bağlantıları ile ilgili olduğu da belirtilmiştir (Bolla, 2006).

Sahne tasarımının gelişiminde Appia'nın tiyatro sanatında en üstün anlatımı yakalamak için bütün sanatların estetik bir uyum ile birleşimini temel alması “estetikçilik” anlayışını da sahnede yaratmak istediği düzen içinde kullandığını gösterir niteliktedir. Appia sahnede yaratmak istediği birleşik sanat için sıralı bir düzen ile oyuncuyu merkeze alarak sahne uzamını, ışıklandırmayı ve plastik dekoru, dramatik anlatım yaratmak için estetik bir bütün içinde ele almaya çalışmıştır (Candan, 2003). Bu bağlamda geliştirdiği kuramları ile İtalyan sahne yapısı ve yanılısamacı sahneye karşıt bir sistem oluşturarak, simgesel sahne anlayışına dair çalışmaları ile 20. yüzyıl tiyatrosunda belirgin bir etki sağlamıştır (Karabulut, 2014).



Yönetmenin önemini vurgulayan fikirleri ile tiyatrodaki sahne tasarımının ilerlemesine öncülük eden ve kendi tasarım anlayışını aktaran diğer bir isim Edward Gordon Craig (1872-1966) olur. Onun için yönetmen hem oyuncu hem de bütün sahne unsurlarından sorumlu olmalıdır. Bu bağlamda yönetmenin görevi olarak, sahnede gerçekleşen yansıtmasındansa yaşamın gizli anlamını aktarması gerektiğini Appia gibi vurgulamıştır (Şener, 2020). Tiyatro sanatının, aktörlük, dans, piyes ve sahne gibi total öğelerden oluştuğunu söyler. Ona göre aktörlüğün ruhunu eylem oluştururken; oyunun gövdesini sözler oluşturur. Çizgi ve renk uyumu dekorun merkezi, ritim de dansın temelidir (Craig, 1967). Böylece Craig'in, hem sahne tasarım anlayışına dair geliştirdiği estetik, simgeci sahnelemeler ile hem de yönetmenlik anlayışı ile 20. yüzyıl sahne tasarımına önemli katkıları olduğu görülmüştür.

19. yüzyılın sonlarından itibaren yönetmenlik kavramı ile gelişim gösteren sahneleme, 20. yüzyıla damgasını vurarak yönetmenlerin metinden bağımsız sahne tasarımları yapmalarına yol açmıştır. 20. yüzyılda Max Reinhardt (1873-1943) yönetmenliği ve öncü çalışmaları ile Appia ve Craig'in açtığı yolda ilerleyerek dramatik aksiyonu ortaya çıkaran oyuncu-seyirci etkileşimli sahnelemeler yapmıştır. Bu çalışma ile literatür çerçevesinde ilk olarak, Max Reinhardt'ın tasarım anlayışının gelişimi, yönetmenliğe olan bakışı, daha sonra etkilendiği tasarımcılardan; Appia ve Craig'in tasarım yaklaşımları ve kuramları incelenerek son olarak; iki kuramcının da Reinhardt'ın sahneleme örnekleri üzerindeki etkilerinin gözlemlenmesi amaçlanmıştır. Sonuç olarak, dünya tiyatrosu tarihinde çağdaş tiyatrodaki her oyuna özgü farklı biçim denemeleri, üç boyutlu plastik dekor kullanımları, oyuncu-seyirci birlikteliğini vurguladığı uzamsal çalışmaları ve sahnedeki ışık kullanımı ile yarattığı dramatik atmosfer etkisiyle "sahne büyücüsü" olarak bilinen, Max Reinhardt'ın prodüksiyonlarında iki kuramcının da geliştirdiği tasarım anlayışları ile etkilerinin olduğu görülmüştür.

## **Yöntem**

19. yüzyıl ve 20. yüzyıl sanatının toplumsal gelişimi içinde tiyatrodaki sahne tasarımının varlığının incelenmesine nitel araştırma ile çalışılmıştır. Ayrıca literatür taraması yapılarak Appia, Craig, Reinhardt, Sentez Tiyatro ve Sahne Tasarımı ile ilgili gerekli araştırma sağlanmıştır.

### **1. Max Reinhardt'ın Tasarım Anlayışının Gelişimi ve Yönetmenliği**

Max Reinhardt (1873-1943) Viyana'nın Baden kentinde Yahudi kökenli, tüccar bir ailede dünyaya gelir. 1890 yılında "Sulkowski" oyunculuk okuluna gitmesi ile tiyatro yaşamı da başlar. 1893 yılında Salzburg'da bir tiyatro ile ilk sözleşmesini yaparak; farklı rollerde yer alır. Aynı dönemlerde Alman tiyatrosunda bilirkişi sayılan Otto Brahm, Reinhardt'ı bir oyunda izleyerek onun yeteneğini fark eder. Böylece sanatçı 1894 yılında zamanın reformcu tiyatrosu, "Deutsches Theatre" ile bir sözleşme imzalayarak; Alman tiyatrosundaki sanat yaşamına başlar. Burada zamanla Sanatçı'nın yönetmenliğe olan

bakış açısındaki farklılık keşfedilir.1898 yılında ilk olarak, Deutsches Theater oyuncularını ile “Özgür Sahneyi” (Freie Bühne) ve bundan iki yıl sonra “Ses ve Duman” (Schall und Rauch) adını verdiği kabare topluluğunu kurarak; yaz aylarında Prag, Budapeşte ve Viyana’ya turneler düzenler. Sanatçı, bundan böyle sahneye koyduğu çalışmalarını, yeni bir tarz ile empresyonizme<sup>1</sup> yakın sahneler. Daha sonraki çalışmalarında ise simgeci anlayıştaki metinleri sahnelemeye başladığı görülür. Reinhardt, farklı karşı gerçekçi anlayışlara yöneldiği için Brahm’dan ayrılır. Sanatçı, 1902 yılında “Küçük Tiyatro” (Kleinstheater) kurarak; sahnesine “yeni romantik” anlayışı da dahil eder. 1903 yılında ise “Yeni Tiyatro’nun (Neustheater) açılması ile tiyatro yöneticiliği konusunda kendini fazlasıyla geliştirir. Böylece Otto Brahm’dan sonra Deutsches Theater yöneticiliğini yapmaya başlar. Bu doğrultuda sanatçının bütün devrimci çalışmaları ile döneminin Alman tiyatrosunu derinden etkilediği görülmüştür (Nutku, 1973).

Reinhardt, birçok tiyatronun yönetimini gerçekleştirdiği yıllarda mimar Hans Poelzig ile Schuman Sirki’ni tadilata sokarak; “Grosses Schauspielhaus” adını verdikleri, 3300 seyirci kapasiteli hacim sahne yapısında büyük tiyatro binasına dönüştürür. “Beş Binler Tiyatrosu” sloganıyla kalabalık kitlelere yönelik yapılmış, mağara görünümlü, akustik bu tiyatro binasında ilk sahnelediği oyun; 1919 yapımı yine kendi yönettiği “Oresteia” olmuştur (Braun, 2013).

1920 yılında ise vatanına dönerek Josephstadt ‘ın yöneticiliğini alır. Burada sahnelediği Goldoni’nin “İki Efendinin Uşağı” ile birçok prodüksiyonunda olduğu gibi günümüz klasik üretimleri arasına da adını yazdırmıştır (Candan, 2003). Aynı yıl içinde sanatçı, kendi ülkesi Viyana’da “Salzburg Şenliğini” ünlü yazar Hofmannsthal, tasarımcı Alfred Roller ve yönetmen Richard Strauss ile hayata geçirmiştir. Burada ilk olarak, Salzburg Katedrali önünde sahnelenen oyun ise “Jedermann” olmuştur. Böylece Reinhardt, Salzburg Şenliğini günümüze kadar uzanan evrensel bir şenliğe dönüştürmeyi de başarmıştır (Nutku, 1973).

19. yüzyılda karşı gerçekçi tiyatro anlayışı ile görüntüsel anlatımda önemli yeniliklerin ortaya çıkması ile simgeci tiyatro yazarları, sahnede sade anlatımı ve şiirsel ifadeyi vurgularken; benzer anlayıştaki sahne tasarımcıları ise sözcüklerle ifade bulan atmosferi, görüntüye aktarmaya çalışmışlardır. Bu doğrultuda sahne tasarımında simgesel anlatım yöntemlerini geliştiren sanatçılar ise Appia ve Craig olmuştur (Şener, 2020). 20.yüzyılda başarısı ile Almanya, Avrupa ve Amerika’ya kadar ulaşan, oyuncu ve yönetmen Max Reinhardt, tiyatroya önce “gerçekçi anlayış” ile başlamıştır. Daha sonra Appia’nın sentez

---

<sup>1</sup> Empresyonizm: Sanatçıların, gördüğünü ve duyduğunu kendi izlenimiyle aktarmasıdır (Antmen, 2022).

tiyatro anlayışı doğrultusunda ilerleyerek, sahnede bütünsel anlatımı yönetmenlik kavramının gelişimi üzerinden uygulamıştır (Nutku, 1985).

Reinhardt'ın önce gerçekçi anlayış ile başladığı sahnelemelerinin ise git gide simgesel ve yeni romantik anlayışlara yönelmesi de bu yönde görüntüsel ifadeyi, sahnede atmosfer olarak yaratmaya çalıştığı bir göstergesidir. Nutku 'ya göre, Onun tiyatronun edebi bir metinden farklı olduğunu dile getirmesi ve bu sebeple onun tiyatrosunun her zaman değişime ve yeniliğe açık olması ile sanatçının hayata aktif katılan bir tiyatro yaratma isteği açıkça görülmüştür. Bu bağlamda Reinhardt, yönetmen olarak kendi sorumluluğunu “bir oyunu çağımız içinde yaşanır duruma getirmek” şeklinde ifade etmiştir (Reinhardt'tan aktaran Nutku, 1985: 19).

Sanatçının, klasik oyunları günümüze aktarabilme amacıyla sahnede yaratmak istediği görkem, neşe ve şenlik havası onun tiyatrosunun önceliği olarak belirlenmiştir. Reinhardt klasikleri sahnelemeye verdiği önem için; klasik yapıtların sahneye renk, müzik ve görkem içeren neşe dolu bir yaşam getirdiğini savunur. Böylece tiyatro gerçek manasını bulur ve bir şenliğe dönüşür (Reinhardt 'tan aktaran Çalışlar, 1993: 251). Bu bağlamda sanatçı, çağımız içindeki tiyatronun varlığını sürdürebilmesi için klasik oyunların yeni bir anlayışla yorumlanmaları gerektiğini dile getirir. Bu düşünceleriyle görüntüsel anlatıma yönelik karşı gerçekçi anlayışı benimseyerek, tiyatroyu canlı ve neşeli bir sahnelemeye büründürmeye çalışır. Böylece klasik oyunları gerçekçi anlayıştan uzaklaşarak “yeni romantik” sahne anlayışına göre düşsel bir anlatım ile sahnelemeye başlamıştır. Çetin'e göre, Reinhardt'ın yönetmenlik kavramının gelişimiyle koşut olarak klasik metinleri, o günün problemlerini gösterir şekilde “uyarlama” olarak sahnelemesi ile tiyatrodaki bu yaklaşıma öncülük edenlerden olduğu söylenebilir (Çetin, 2022).

Klasik yapıtlara yönelik düşsel görüş, oyunun yeniden tarihsel yapılanması ve sahne biçiminin (modern kostüm, modern teknolojik malzemeler gibi) çağdaş bir anlayış ile ele alınmasına neden olması idealist bir yaklaşıma dayanmaktadır (Pavis, 1999). Reinhardt'ın klasik yapıtlara yönelik prodüksiyonlarında, sahnesine çağdaş bir yorum getirmesi ve teknolojik yenilikleri sahnesine taşıması da karşı gerçekçi anlayış doğrultusunda gelişen yeni romantik anlayış ile çağdaş bir sahneleme geliştirdiğini destekler niteliktedir.

Reinhardt, çağdaş tiyatronun sanatsal bir bütünlük içinde olması gerektiğini dile getirir. Bütün sanat dallarının uyumlu bir estetik oluşturması için ise, gereken kişinin yönetmen olduğunu ifade eder. Böylece Wagner'in “Toplu Sanat Anlayışı” (gesamtkunstwerk) doğrultusunda Appia'nın geliştirdiği sentez tiyatro hareketinden etkilenerek, bütünsel anlatımı sahnesine taşıyanlardan biri olmuştur. Appia gibi Reinhardt da oyuncu ve seyirci arasındaki engelleri yok etmeye çalışmıştır (Birkiye, 2007). Bu bağlamda, Reinhardt'ın çerçeve sahneyi kaldırarak, oyuncuyu tiyatronun merkezine alarak sahnelediği kalabalık yapımlarda oyuncu ve seyirciyi yakınlaştırdığı çalışmalar yaptığı görülmüştür. Reinhardt, sahnede yaratmak istediği bütünsel anlatım için “Yaşamın toplu anlatımı” ifadesiyle

oyuncusunu tiyatronun merkezine alarak, oyuncu ile kurulacak ilişkinin tiyatroyu şölene dönüştüreceğini savunmuştur (Reinhardt'tan aktaran Çalışlar, 1993: 248). 20.yüzyılın diğer yönetmenlerinden farklı olarak, Sanatçı'nın iyi bir oyuncu yönetmeni olması (Candan, 2003) ile aynı paralellikte oyuncu merkezli tiyatro anlayışının gelişimi de etkilenmiştir.

Reinhardt'ın tiyatrosunun tasarım anlayışı tiyatro sahnesinin fiziki yerleşimi ve oyuncuların seyirciyle olan uzamsal bağlantısına dayanmaktadır. Bu sebeple Reinhardt prodüksiyonları bazen yakın çevre, bazen de geniş mekânlar ve hatta açık alanlarda sahnelenebilir. Buna örnek olarak sanatçının, Kral Oedipus'u eski Yunan tiyatro yapılarına biçim olarak benzer olan bir sirk yapısında sahnelemesi gösterilir (Brockett & Hildy, 2016). Aslında Reinhardt'ın tiyatro sahnelemeleri için belirli temel bir amacı vardır. Bütün tiyatro eserleri için en uygun mekânı seçmeye, izleyenler ile oyun ve oyuncu arasındaki en iyi bağlantıyı kurmaya çalışmaktır (Richard, 1991).

Bu bağlamda tiyatro için farklı oyunlara uygun olan birden fazla sahne olması gerektiğini savunmuştur. Sanatçıya göre, tiyatrodaki iki sahne olmalıdır. Klasik yapımlar için büyük bir sahne olmalı; çağdaş oyunlar için küçük sahne ve hatta bir sahne de anıtsal eserlere yönelik oyuncuyu merkeze alan, dekorsuz, devasa bir sahne ve şölen binası olmalı. Böylece seyirci de oyunun içine çekilerek oyuna dahil edilebilir (Reinhardt'tan aktaran Çalışlar, 1993: 251). Buradan hareketle, onun farklı tarz ve üsluplara ne kadar açık olduğunu, her şeyi oyuncu ve seyirciye yönelik kurguladığını kendi ifadelerinde açıkça görebiliriz. Reinhardt, oyuncu için geliştirdiği tasarım anlayışını ise şöyle aktarır:

*Sahneyi, dünyadan ayıran çerçeve benim için hiçbir zaman vazgeçilmez olmadı; hayal gücüm onun despotizmine gönülsüzce boyun eğdi; onu yalnızca illüzyonist sahnenin gerekli bir aracı olarak görüyorum. İtalyan operasının gereklilikleri olan ve her zaman geçerli olmayan; o çerçeveyi kıran, etkiyi güçlendiren, genişleten, izleyiciyle teması arttıran her şey benim için hoş karşılanacaktır. Tiyatronun potansiyelini çoğaltmaya dair her şeyi memnuniyetle karşılarım (Reinhardt'tan aktaran Esslin, 1977: 10).*

Reinhardt'ın yapımlarında, oyunun düzenine uygun olacak şekilde uzamın şekillendirilmesi ve uygun atmosferin yaratılacağı rengin belirlenerek, sahnenin biçimlendirilmesi özellikle ele alınmıştır. Örneğin; dönemin ünlü ekspresyonist ressamlarından Edward Munch'tan, Ibsen'in "Hortlaklar" oyunu için bir eskiz yapmasını ister. Sahnedeki atmosferin yaratılması için spesifik olarak belirlediği "çürük diş eti" rengi olur. Reinhardt'ın sahne uzamına verdiği önem, Appia'nın tasarım anlayışından etkilenerek uzamı önceliği yaptığını gösterir niteliktedir. Bunun için sanatçının özellikle farklı alanlardaki ressam, mimar ve tasarımcılar ile yakından çalıştığı görülür. Bu tasarımcılar ise, Caspar Neher, Alfred Roller gibi isimlerin yanı sıra; sürekli yanında olan iki tasarımcı isim Emil Orlik ve Ernst Stern'dir (Candan, 2003). Ayrıca dönemin çağdaş



sahnelemelerine öncülük eden tasarımcıların işlerini de özellikle takip etmiştir. Braun'a göre, Reinhardt çalışmalarını yakından izlediği sanatçı kuramcı, Craig ile çalışmak için fazlasıyla gayret gösterir. Craig'i "Macbeth", "Kral Lear", "Oresteia" ve "Kral Oedipus" oyunlarının tasarımlarını yapması için çağırır. Fakat Craig, belki kendi tasarım anlayışını orada özgürce aktaramayacağından belki de Reinhardt'ın bir oyuncu yönetmeni olması sebebiyle onu reddetmiştir (Braun, 2013).

Sanatçının yönetmenliğe bakışı ise, sahnenin tüm öğelerini (kostüm, dekor, oyuncu, hareket, ses, ışıklama) yönetmenin birleştirici etkisi ile denetlemesi doğrultusunda gelişmiştir. Hatta bu sebeple oyunun kostümden dekora kadar tüm detaylarını yazdığı reji defteri tutar. Buradan hareketle görüyoruz ki tek bir biçim ve anlayışı benimsemeyen Reinhardt, hemen hemen bütün yeni görüşleri değişime ayak uydurarak, prodüksiyonlarında birleştirmiştir (Brockett & Hildy, 2016). Bu doğrultuda 20. yüzyılın sahne estetiğine kuramları ve tasarımları ile yeni simgesel anlatımlar ve teknikler getiren, Appia ve Craig'in geliştirdiği çağdaş sahne tasarımlarına sahnesinde yer verdiği görülmüştür. Böylece Max Reinhardt, 20. yüzyılda "Beş Binler Tiyatrosu" sloganıyla; izleyici ile seyirciyi yakınlaştırmak ve sahnede dramatik atmosferi oluşturmak için tiyatrosunu kalabalık oyuncu kadrosuyla harmanlayarak sahnelerini de bir şenliğe dönüştürmeyi başarmıştır.

## **2. Max Reinhardt'ın Etkilendiği Tasarımcılar: Appia ve Craig**

19.yüzyıl sanatında meydana gelen gelişmeler ile tiyatro sahnelerinin görüntü diline birer yansıması olarak kendilerine yer bulan simgesel ve yeni romantik anlayışların, Reinhardt'ın prodüksiyonlarında kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Sanatçı, özellikle klasik yapımları sahnelerken edebi metinden özgür, bütünsel anlatım dahilinde bir anlayış ile sahneleme yapmaya başlamıştır. Nutku'ya göre, Reinhardt'ın sentez tiyatrosunun "toplu sanat yapısı" (gesamtkunstwerk) anlayışına göre, sahnesinde plastik bütünlüğü vurgulaması Appia ve Craig'in tasarım anlayışlarından etkilendiğini destekler niteliktedir (Nutku, 1973). Toprak'a göre, Reinhardt'ın sahne uzamını oluşturmada özeni, sahne ışıklamasının etkin kullanımı, bizzat tasarımcılarla olan yakından çalışması, müziğin vazgeçilmez oluşu, döner sahne kullanımı ve her oyuna özgü mekânın farklılığı ile yeni birçok üslup yaratması gibi özgür sahnelemelerinde Appia ve Craig'in etkilerine rastlanmıştır (Toprak, 2006). Bu bağlamda baktığımızda 20. yüzyıl sahne tasarımının gelişimi ile eşzamanlı olarak Reinhardt'ın çok üsluplu tiyatro yaklaşımı da belirginleşmeye başlamıştır. Sanatçı tiyatroya olan özgür ve kapsayıcı bakış açısını ise şöyle aktarmıştır. Tiyatro tiyatroya aittir; çünkü "tiyatroda, doğru olan bir tek artistik biçim yoktur" (Reinhardt'tan aktaran Nutku, 1973: 78).

### **2.1. Adolphe Appia'nın Sahne Tasarım Anlayışının Gelişimi**

Adolphe Appia (1862-1928) İsviçre'de dünyaya gelir. Alman idealist felsefesiyle sanatı mistik gerçeğin romantik ifadesi şeklinde ele alır. Wagner müziğinin sanatın derinlerdeki anlamını ve görünenin arkasında gizleneni seyirciye aktardığını savunur (Şener, 2020).

Appia, tiyatro yaşamına da müzik ile başlamıştır. Böylece Wagner'in kuramsal çalışmalarında operaların sahnelenmesine yönelik teori ile örtüşmeyen durumlar olduğunu fark eder. Bu bağlamda tiyatrodaki bir yapımda en önemli mesele olan sanatsal birliği yaratabilmek için sahnede eksik olanları tespit etmeye başlar (Brockett & Hildy, 2016). Appia sahnedeki uyumlu devinimi ifade etmek için önce müziği daha sonra ışığı ele alır. Böylece bu iki unsurun sahnede görünene dair derinlerde olanı yansıttığını ifade eder (Şener, 2020). Bu doğrultuda kendi sahne tasarım anlayışının gelişimi de sahne üzerinde aradığı bütünlük ve uyum ile başlamıştır.

Appia'nın bütünsel anlatımında Wagner'den ayrıldığı önemli bir nokta bulunuyordur. Sanatçı, bütün sanatların birlikte bir etki oluşturmasından ziyade tiyatro için eşsiz bir anlatım yakalamayı ister. Bunun içinde sahne öğelerinin arasında sıralı bir düzen oluşturur. Böylece ilk sırada oyuncu, arkasında ise uzam yer alması gerektiğini savunur (Candan, 2003). Sanatçı sahnede yarattığı sistematik düzen ile oyuncuyu merkeze alarak, sahne uzamını, ışıklandırmayı ve plastik dekoru, dramatik anlatım yaratmak için estetik bir bütün içinde ele almaya çalışmıştır.

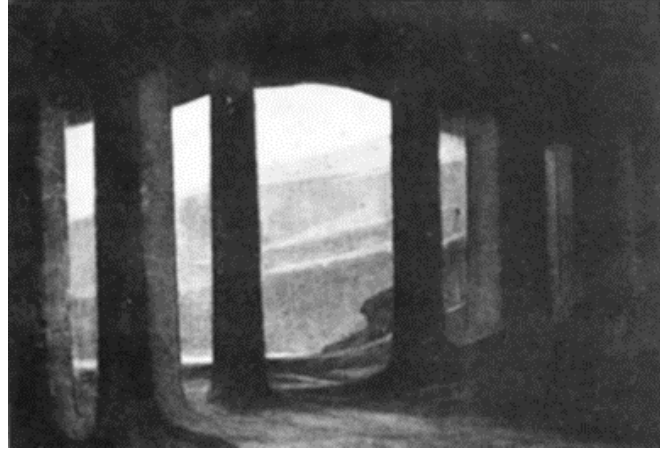
Bu bağlamda, ilk olarak ise oyuncunun sahnedeki hareketinden yola çıkarak sahne estetiği oluşturmayı denemiştir. Sanatçı öncelikli olarak sahne uzamının, ışık, renk ve hareket ile tasarlanması gerektiğini belirtir. Böylece sahne uzamı da dramın yarattığı hareketliliğe uyarak dramı simgeselleştirir ve dramın hareketine dahil olabilir (Candan, 2003). Uyan'a göre, Appia sahnede üç boyutlu model yaratarak, çağdaş sahne tasarımına yeni bir anlayış getirir. Sanatçı, oyuncunun bedeninin sahne devinimi ve dekor ile uyumlu olabilmesi için biri ışıklandırma tasarımı diğeri ise oyuncunun dekorla uyumlu hareketlerini olması gereken iki temel sahne öğesi olarak belirler. Hedeflediği nokta, oyuncunun deviniminin ışıklandırma tasarımı içinde anlamlı olması ve ışıklandırmanın da devinimin bir parçası haline gelmesidir (Uyan, 2008).

Appia'nın Wagner'in düşüncelerinden farklı olarak, geliştirdiği diğer bir görüş olan sahnede illüzyon yaratılması ile atmosfer oluşturulmasıdır (Candan, 2003). Sanatçı'nın yanılsamacı sahneden farklı olarak geliştirdiği "illüzyonist" yaklaşımında, sahnede illüzyon yaratmak için heyecanı atmosfere dönüştürerek, izleyiciyi de buna dahil etmek amaçlanır. Buradaki illüzyon kelimesi "sanrısama" olarak kullanılır. Işığı ise illüzyon anlayışının bir özelliği olarak ve gerçeği izleyicinin zihninde tamamlatmaya çalışarak ele almıştır (Şener, 2020).

Öncelikle Appia'nın tiyatrodaki idealist yaklaşımını anlamak için "Parsifal" oyununun taslağına göz atalım. Benedetto, bu tasarımda Appia'nın dekor kurgusunu betimlemeden olabildiğince uzak bir şekilde, olayın duygusunu ve atmosferi ışık ve gölge aracılığıyla aktarmaya yönelik olduğunu belirtir. Oyunda metin ve oyuncu en temel öğe olarak dekorla ve ışıkla uyumlu olacak şekilde ele alınmıştır. Sahne, üç boyutlu olarak hiçbir

gerçeğe dayalı unsur içermeden tasarlanmıştır. Böylece Appia bu çalışması ile modern sahne tasarımının da gelişimini etkilemiştir (Benedetto, 2012).

Sanatçı, bir orman sahnesini ele aldığı anda orman atmosferinin içindeki insanı yaratmaya çalışmıştır. Bu savdan yola çıkarak, ormanın içinde yaşanan olaylar, karakterlerin içindeki duygular aktarılmaya çalışılmıştır. Sahnedeki illüzyon onun için insanın canlı varlığından oluşmalıdır. Böylece sahnedeki dramatik atmosferi de oyuncunun varlığı ile yaratmıştır (Uyan, 2008).



**Resim 1.** Appia'nın Parsifal tasarımı, 1896 (URL 1)

**Figure 1.** Appia's Parsifal design, 1896

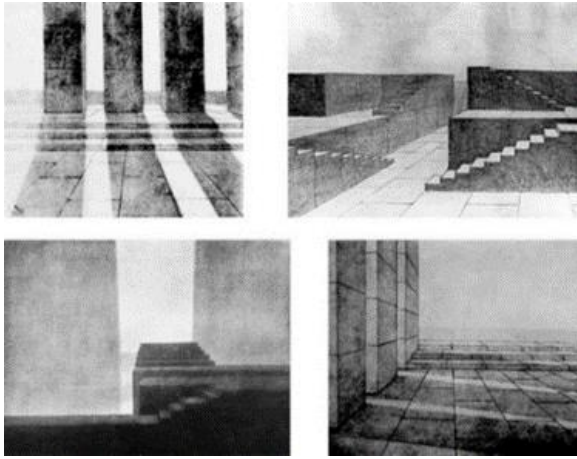
Appia, dramatik bir eyleme şahit olmak için tiyatroya gittiğimizi söyler. Ona göre oyuna sahnedeki oyuncular için geliriz. Oyuncu olmazsa oyun da olmaz. Öyleyse sahnenin asal ögesi oyuncudur, tiyatroya onu görmek için geliriz. Aslında asıl mesele sahne tasarımını, oyuncuya göre inşa etme meselesi olmalıdır (Appia'dan aktaran Candan, 2003: 11). Bu bağlamda da sanatçı oyuncunun hareketinden yola çıkarak, sahnede yaratılmak istenen sanatsal birliği bozan üç tane sahne ögesini belirlemiştir. Sahnede devinim halindeki oyuncu ile yatay olan sahne zemini ve dikey dekor arasındaki uyumsuzluk; onun tasarımının üç boyutlu öğelerden kurulmasını sağlamıştır. Böylece sahnede oyuncunun devingenliğini arttırmaya yönelik ve sahnedeki uyumu oluşturabilmek için rampalar, platformlar ve basamaklar gibi üç boyutlu dekorlar tasarlamıştır (Benedetto, 2012).

Zıtlıkların sahnedeki etkiyi arttırmasından dolayı dekorlarını siyah ve beyaz olarak kullanmıştır (Şener, 2020). Bu bağlamda ışık ve gölge zıtlığından hareket ederek yeni ışıklandırma teknikleri de geliştirmiştir. Sahnede iki farklı ışıklandırma uygulamıştır. Dönemin ışıklandırma anlayışından farklı olarak genel ışıklandırma amacı ile "genel ışığı" ve sahnede vurgulama yapmak (gölge yaratmak), dramatik atmosfer yaratmak için ise "etkin ışığı" kullanmıştır (Uyan, 2008).

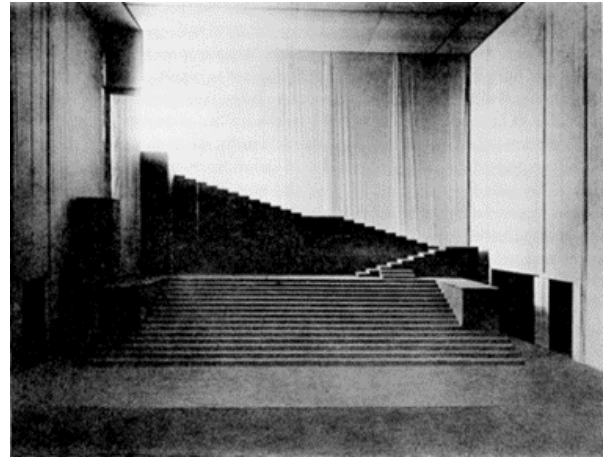
Tiyatronun bir sanat yapıtına dönüşebilmesini amaçlayan sanatçı, dışarıdan eklenen bir niteliğe gerek olmadığını ve bunun için sadece sahne öğelerinin birbirine bağlantılı olarak, sistemli bir ilişki içinde olmaları gerektiğini ifade eder. Bu bağlamda sahnede

yaratılmak istenen sanatsal birliği sağlaması gereken kişi ise yönetmen olmalıdır (Duygulu, 1984). Ona göre yönetmenin görevi, metnin özünü aktarabilmek için ışığı, rengi, dili hatta çizgiyi yani tüm sahne öğelerini kendi kontrolünde kullanarak, sahnede en güzel uyumu yakalamaktır (Şener, 2020).

Appia'nın sahne tasarım anlayışındaki diğer bir öncü tasarımı, Emile Jacques Dalcroze'un ritmi anlatan sisteminden ilham alarak geliştirdiği ve 1909 yılında tasarımlarını gerçekleştirdiği "Ritmik Uzamlar" taslakları olmuştur (Karabulut, 2014). Sanatçının oyuncunun sahnedeki devinimini temel alıp geliştirdiği, çeşitli biçimlerin yinelenmesi ile oluşan basamaklar ekspresyonist tiyatro sahnelemelerinde ve kitlelere yönelik yapımlarıyla Max Reinhardt prodüksiyonlarında da yer almıştır (Candan, 2003). Yılmaz'a göre, Appia geliştirdiği ritmik uzamlar tasarımı ile oyuncunun sahnedeki devinimini kolaylaştırarak ve ışığı vurgulayarak ekspresyonist sahne tasarımının gelişimine katkı sağlamıştır (Yılmaz, 2022).



**Resim 2.** Ritmik Uzamlar, 1909 (URL 2)  
**Figure 2.** Rhythmic spaces, 1909



**Resim 3.** Orpheus, 1913, Hellerau (URL 3)  
**Figure 3.** Orpheus, 1913, Hellerau

Appia'nın 1910 yılında Emile Jacques Dalcroze'un Hellerau'daki okulu için tasarladığı açık sahne ise, ilk modern tiyatro sahnesi olarak değerlendirilmiştir (Brockett & Hildy, 2016). 1911 yılında tamamen şenlik gösterilerine yönelik ve seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırmak için, Hellerau'daki büyük salon yapılmıştır. Appia'nın bu öncü denemesi "Avant-garde"<sup>2</sup> ilkenin ilk örneklerinden birisiydi. Sanatçı'nın Hellerau'daki Orfeo 'sunu coşkuyla karşılayan önde gelen tiyatro adamlarından biri de Max Reinhardt olmuştur (Innes, 2004). Sonuç olarak, Appia sahne tasarımına yönelik kavramsal çalışmaları ve uygulamaları ile çağdaş tiyatro için günümüze kadar uzanan bir etki sağlamıştır.

<sup>2</sup> Avangard, genel geçerliliği oluşmuş anlatımların yerine yeni biçim ve denemelerin geldiği öncü tiyatro uygulamalarını içerir (Çalışlar, 2004).



## 2.2. Edward Gordon Craig'in Sahne Tasarım Anlayışının Gelişimi

Edward Gordon Craig (1872-1966) İngiliz sahne reformcusu, kariyerine oyuncu olarak başlar. 19. yüzyılda kendini gösteren edebi metinden özgür, bağımsız sahne anlayışı sanatçının görüşlerini de etkiler. Sahne metninin bağımsızlaşması kavramı, yönetmenin yazılı eser ve sahneyi birleştirerek yepyeni bir sahne metni oluşturmasıdır; yeni sahne metninin oluşumuna dair, ilk fikirler Craig'in kuramlarında kendini gösterir (Çamurdan, 1996). Yönetmenin görevini açıklayan Craig 'de Appia gibi yönetmenin sahnede gerçeği yansıtmassındansa, yaşamın gizli anlamını aktarması gerektiğini vurgulamıştır (Şener, 2020). Böylece, Appia'nın çağdaş sahneleme anlayışı ile paralel doğrultuda, 20. yüzyıl sahne estetiğine devrim nitelikte fikirleri ve tasarımları ile etki etmiştir.

Fakat bazı önemli kısımlarda fikir ayrılığı yaşamışlardır. Appia sahne öğelerinin sıralı bir düzen içinde olması gerektiğini vurgularken ve oyunun her sahnesi için farklı dekorları sıralı bir şekilde tasarlar; Craig ise oyunun ruhunu taşıyan ve değişen tüm sahneleri tek bir hareketli dekor ile aktarabilen bir tasarım benimsemiştir (Brockett & Hildy, 2016). Ne olursa olsun benzer görüşleri daha baskın olduğu için Craig, Appia'nın çoğu düşüncesini kendi anlayışıyla daha da geliştirerek ileri taşımayı başarmıştır. Böylece Tiyatro için düşüncelerini aktardığı *"Tiyatro Sanatı Hakkında"* isimli kitabıyla da kuramlarını tüm Avrupa'ya tanıtmıştır (Brockett & Hildy, 2016).

Craig, sahneye yönelik çalışmalarına geçmiş yapıtlar üzerinde sahnelemeler yaparak başlar. Sanatçı'nın Purcell Opera Topluluğu ile ilk sahnelediği oyun, "Dido ile Aeneas" operası olur. Onun çağdaş sahne estetiğini anlayabilmek için, öncelikle Dido ile Aeneas oyunundan söz edilmelidir. Sahneleme için öncelikle konser salonu tiyatro sahnesine dönüştürülür. Sahnedeki en temel öğe olarak ışık göze çarpar. Böylece Craig, sahnenin dışından gelen ışıklar ile sonsuz uzam etkisi yaratmaya çalışmıştır. Dido ile Aeneas sahnelemesinde görsel anlatım ön planda olduğu için simgesel renk kullanımı da vardır (Candan, 2003). Sanatçı'nın yaşamın içinde birçok yerde simgesel anlatımın olduğunu; sayılar ve sembollerin şekilleriyle birçok şeyin ifade edilebileceğini vurgulaması (Craig'den aktaran Nutku, 1985: 17) onun görsel anlatımında da yaşamdan izlenimler ve semboller bulunduğunu gösterir.



Resim 4. Dido ve Aeneas (URL 4)

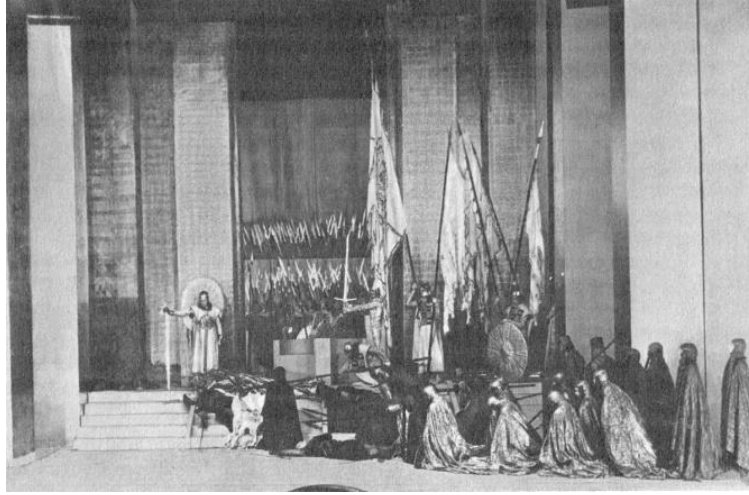
Figure 4. Dido and Aeneas

Bu bağlamda, sanatçının tasarım anlayışı da karşı gerçekçi anlayışa bağlı olarak, simgesel görüntü diline yönelik anlatımı kapsar. Sanatçının ışığı simgesel renk anlayışı ile mekânsal boyut kazandırmak için kullanması da sahnede dramatik atmosferin yaratılmasına yönelik bir anlayışta olduğunu gösterir niteliktedir. Böylece çağdaş tiyatroyu etkileyen, kendi tasarım anlayışı da kendini belli etmiştir.

Craig'in sahnelemelerinde sembolik anlatıma yönelik bütün yolları denediği de görülür. Örneğin; Shakespeare oyunları için uyguladığı simgesel renk anlayışını şöyle açıklamıştır: “Renkleri mi soruyorsunuz? Shakespeare’in bize işaret ettiği renkler nelerdir? İlk tabiata bakmayın, ilkin şairin oyununa bakın; iki renk, biri insan olan kaya rengi, biri ruh olan sesin rengidir” (Craig, 1946). Bu bağlamda, Sanatçı'nın sahneyi tiyatro sanatı için en üstün anlatımı yakalamaya çalışarak, sembolik anlatımlarla aktarmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Craig, kendi görüşlerini yazdığı “*Tiyatro Sanatı Hakkında*” isimli kitabında tiyatronun esas amacına, kendi sanatını baştan inşa ederek ulaşacağını söyler. Bunun için de önce tabiatı kopyalamaktan vazgeçmeli, lakin bireyleştirme çabası oldukça tiyatro özgürlüğünü yaşayamaz (Craig, 1946). Ayrıca sahnelemesinde görselliğin önemine de değinen sanatçı, bunu en iyi anlatım biçiminin hareketli sahne tasarımı olduğunu ifade eder. Tiyatroyu görsel açıdan ele alması onun tasarım anlayışının da çıkış noktası olmuştur. Bu sebeple de seyircilerin tiyatroya sadece duymaya değil, asıl görmeye geldiğini ileri sürmüştür (Brockett & Hildy, 2016). Craig için tiyatro bağımsız bir sanat olduğu için, başka sanatlar ile tek bir ilişkisi bile yoktur. Bu sebeple Wagner'in fikrine tam olarak zıt bir görüşü savunur (Özüaydın, 2006). Bu yaklaşımı ile Sanatçı'nın tiyatroyu bambaşka bir yere koyduğunu da anlıyoruz. Gerçekçiliğe tamamen karşı olan sanatçının “Bir şeyin hakikisini bulmak varken, taklidi neye yarar?” (Craig, 1946) diyerek tiyatro için seçkin bir tanımlama getirdiğini, tüm sanatlardan ayrı tuttuğunu ve tiyatronun bağımsızlığını ilan ettiğini söyleyebiliriz.

Craig uzun yıllar boyunca oyuncu ve ışık ile eş zamanlı olarak yönlendirebileceği hareketli bir sistem oluşturmaya çalışmıştır (Brockett & Hildy, 2016). Bu doğrultuda yaptığı ilk çalışmayı dönemin ünlü tiyatrosu Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneleyeceği "Hamlet" oyununda "hareketli pano" düzeni ile dener. Panolar için çeşitli malzemeler ile denemeler yaptıktan sonra gri renkli düz tuvalerde çözümü bulur. Fakat kinetik sahne sistemi ve teknik eksiklikler sebebiyle, hareketli panolar hiçbir zaman uygulanamadan kalır; sadece "The Mask" dergisinde teorik olarak yer almıştır (Braun, 2013). Sanatçı oyuncuyu ise, bütünü içinde yönetmenin kontrolünde olan sahnede bir öge olarak ele almıştır. Bundan dolayı da aktör kavramı yerini, cansız bir bedene bırakmalı diyerek oyuncuyu "kukla üstü" olarak tanımlamıştır (Craig, 1946). Oyuncu rolünü yaşamamalı, rolünden kurtularak simgesel hareketlerden oluşan bir oyun oynamalıdır. Böylece Craig, cansız oyuncusunu da sahne uzamına dahil ederek, sahne estetiğini sağlamayı amaçlamıştır. Bu tarz oyunculuk tekniğini Craig'den sonra Meyerhold ve Brecht göstermecî tiyatrodâ karşımıza çıkarır.



**Resim 5.** Hamlet final sahnesi, 1911, Moskova (URL 5)  
**Figure 5.** Final scene of Hamlet, 1911, Moscow

### 3. Max Reinhardt'ın Sahnelemelerinde Appia ve Craig'in Etkilerinin İncelenmesi

Brockett ve Hildy'ye göre sahne tasarım anlayışları ile birçok yeniliğe katkı sağlayan sanatçı kuramcılar Appia ve Craig'in başlangıçta geliştirdiği kuramların gerçek dışı ve uygulanamaz olarak tanımlandığını fakat bu iki tasarımcının zamanla hak ettikleri değeri görmesi ile dönemindeki sanatçılara tiyatronun ilerlemesi için önderlik ettiğini aktarmıştır. Bu doğrultuda Appia ve Craig tasarım anlayışları ile basit ve üç boyutlu dekor, simgesel anlatım, yönlü ışıklandırma ve plastik sahne bütünlüğü ile çağdaş tiyatroya yeni bir sahneleme anlayışı getirmişlerdir (Brockett & Hildy, 2016).

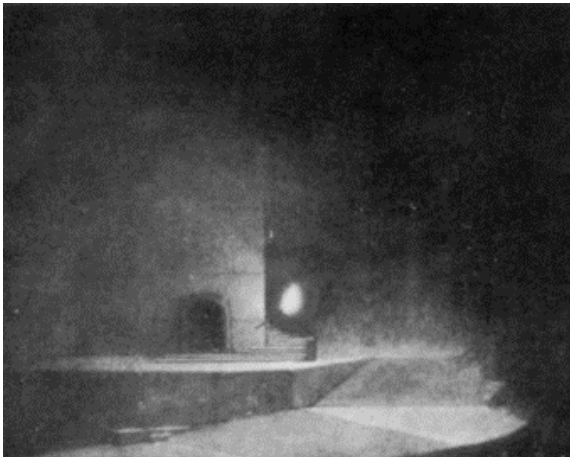
Max Reinhardt'ın geleceğin tiyatro anlayışını şekillendirmeye başladığı prodüksiyonlarında, Appia ve Craig'in öncü çalışmalarını sahnese taşıdığı görülmüştür. Bu bağlamda, Reinhardt Appia'nın ideallerine dayanan sentez tiyatro anlayışından

hareket ederek sahnedeki dramatik atmosferi yaratabilmek için ışığa ve sadeleştirilmiş üç boyutlu dekora yer vermiştir. Ayrıca Reinhardt Craig'in soyutlamaya yönelik yaklaşımını benimseyerek ve edebi metni yorumlayıp ustalıkla sahneleyerek inanılmaz prodüksiyonlara imzasını atmıştır (Richard, 1991).

Böylece Reinhardt'ın döneminin birçok yeni anlayışını deneyip sahnesinde birleştirdiği görülür. Bu yüzden onu tek bir üsluba sığdırmak imkansızdır. Sanatçı sahnemelerinde birçok üslubu harmanladığı bir anlayış geliştirmiştir. Bunu kendisi şöyle ifade eder: “Gerçekçi veya hayalci mi, olduğumu söylemem zordur. Beni heyecanlandıran bir metni alıp, onu yaşatmak isterim. Sahnede kendi kendini aşan bu metin; bana yine kendi ruhunu dışa yansıtıyor gibi gelir ve bende bu aktarımı gösterebilmek için heyecan duyarım. Bu yüzden hiçbir ön yargıyı kabul etmiyorum ve her yolu seçebilirim” (Reinhardt 'tan aktaran Richard, 1991: 210-211).

Kahane'e göre (1975), “*Reinhardt'ın pek çok prodüksiyonu, sözlerin ve müziğin, ışığın ve resimsel izlenimlerin; oyuncunun varlığıyla sahnede olağanüstü bir bütünlük içinde olduğu bir toplu sanat (gesamtkunstwerk), tam bir tiyatro şenliğidir*”. Bu bağlamda sanatçının empresyonizmden ekspresyonizme kadar uzanan çeşitli üslupları denediği sahnemelerini inceleyelim.

Reinhardt'ın en beğenilen çalışmalarından biri, yenilikçi, empresyonist opera prodüksiyonu; özellikle de Appia'nın ideallerine dayanan, Alfred Roller 'ın hayranlık uyandıran tasarımıyla sahnelenen, 1903 yapımı “Tristan ve Isolde” operasıdır. Tasarımında hem görsel hem de müzik ile yaratılmak istenen, 20. yüzyıldan 18. yüzyılın Viyana'sına doğru bir üslupsal izlenim ile bakılarak bir çağrışım yaptırmak istenmiştir (Russell, 1985). Reinhardt'ın Tristan operasını, ışığın üç boyutlu atmosfer yaratmadaki büyü etkisiyle sahne öğelerini (müzik, dans, plastik dekor) birleştirerek Appia'nın tasarım anlayışı ile sahnelediği görülür.



**Resim 6.** Tristan ve Isolde, 1896 (URL 6)  
**Figure 6.** Tristan and Isolde, 1896



**Resim 7.** Alfred Roller Tristan ve Isolde tasarımı, 1903  
**Figure 7.** Tristan and Isolde design by Alfred Roller, 1903 (URL 7)



1905 yılında sanatçının en iyi prodüksiyonlarından biri olan, Neues Theatre'da sahnelediği oyun, Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası - A Midsummer Night's Dream" olur. Reinhardt bu prodüksiyonun sahne tasarımında bir ormanı, üç boyutlu plastik bir sahne yaratarak ele almıştır. Bu oyun ile büyük başarı kazanan sanatçının bir yenilik olarak döner sahneyi kullandığı görülmüştür (Braun, 2013). Sahnede gerçeklik ve düş arasındaki eylemlerin canlandırılması ile seyircilerin önünde bir dünya kurgulanmıştır. Sanatçı, ilerleyen yıllarda bu oyunu birçok kez farklı şekillerde de sahnelemiştir (Candan, 2003).



**Resim 8.** Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1927, New York (URL 8)

**Figure 8.** A Midsummer Night's Dream, 1927, New York

Aslında Reinhardt, klasik yapıtları metnin aslını değiştirmeden, yaşadığı döneme uyarlayarak sahnelemesi ile Shakespeare oyunlarına yeni bir anlam kazandırmıştır. Sanatçının klasik oyunları ve özellikle de Shakespeare oyunlarını günümüze uyarlayışındaki tavrını Leopold Jacobson şöyle ifade ediyor: "Yönetmen Reinhardt, klasikleri çağdaş bir özle görüyor"; bu sebeple de aslında "Shakespeare" oyunlarının ikinci sahibi bile sayılabilir" (Neues Wiener Journal'dan aktaran Nutku, 1973: 80-81).

Appia'nın Parsifal Operası için tasarladığı orman sahnesinin benzerini, Max Reinhardt'ın da Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununda bu teknikten etkilenerek üç boyutlu sahne tasarımı ile bir "orman atmosferi" yaratmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Etkili bir atmosfer yaratabilmek için sanatçı, üç boyutlu plastik dekoru oyuncu ile bütünlük sağlayacak şekilde düzenleyerek oyuncunun dekorun içinde var olmasını sağlamıştır.

Eleştirmen Hermann Bahr'ın "Bir Yaz Gecesi Rüyası" oyunu için, yorumu şu şekilde olmuştur:

*"İnsanlar hayranlıkla 'bu kadar gerçek bir sahnede görülmemiştir' diye haykırıyorlar. Ama bu hiç doğru değil. Sahnenin üzerindeki orman böyle bir etki yaratmıyor, aslında bütün sahne bir orman olmuş, artık sahne yok. Zemin ortadan kalkmış, Hiç kimse artık salt oyuncu olarak görülüyor, her şey değişmiş, zemin toprak olmuş, oyun düş olmuş, her şey orman olmuş, ormanın nefesi, ormanın*

*soluğu, bazen insanca, bazen uçucu-kaçıcı hayalden yapılmış, havayla örtülmüş, havayla karışmış. Ve derken bu orman ses vermeye başlıyor”* (Kindermann'den aktaran Candan, 2003: 56).

Aynı zamanda Reinhardt'ın klasik metinleri yeni bir sahne anlayışı ile yani sahne metni ile yazılı metni bütünleştirerek, bağımsız bir şekilde ele alması, Craig'in yaklaşımını benimsediğini gösterir niteliktedir. Sanatçı'nın klasikleşmiş yapıtları sahnelemesindeki niyeti, sadece çağımız içinde yaşatılabilmesi için sahne atmosferi yaratmak değildir; daha da önemli olan tiyatronun edebiyattan bağımsız kişiliğini ortaya çıkarmak içindir (Reinhardt'tan aktaran Nutku, 1973: 81-82). Buradan hareketle, Reinhardt'ın 1910 yılında sahneye koyduğu “Kral Oedipus” oyunu ile her oyun için doğru yapım tarzını bulmaya yöneldiği görülür. Böylece başlangıçtaki seyirci için doğru izlenimci vizyonunu yaratma hayali yerini, doğru sahneleme için doğru yeri ve stili bulmaya bırakır (Russell, 1985).



Resim 9. Kral Oedipus, 1910, Schuman Sirki (URL 9)

Figure 9. Oedipus Rex, 1910, Circus Schumann

Sanatçı “Kral Oedipus” oyununu doğalcı yaklaşımdan uzaklaşarak, maksimum stilizasyon ile sahnelemiştir (Kahane, 1975). Oyunu sadeleştirilmiş dekor ve güçlü simgesel anlatımlarla kalabalık oyuncu kadrosuyla sahnelediği görülür. Alfred Roller 'ın basamaklardan oluşan tasarımı, Reinhardt'ın kalabalık oyuncu kadrosu ile oluşturulan koreografisi için uygun olan mekânsal planı sağlamıştır (Russell, 1985). Eryılmaz'a göre, Craig'in soyut düşünceden oluşan ekspresyonist anlatıma yönelik yaklaşımının, Reinhardt'ın prodüksiyonlarında yaşayan ve renkli bir sahneleme içinde bir uzlaşım yakaladığı görülür (Eryılmaz, 2010).

Böylece, sanatçının tiyatro anlayışı zamanla gerçek tanımını bularak, sahnelemeleri ile şenliğe dönüşmüştür. Reinhardt, hayalindeki tiyatroyu renk ve müzik, büyüklük ve ihtişamla yaratır. Tiyatro asıl tanımına yani şölen oyununa dönüşmüş olur (Reinhardt'tan aktaran Çalışlar, 1993: 251). Reinhardt'ın sahne ve seyirciyi

bütünleştirmeye gittiği yapımlarında ise insanı ön plana çıkarmaya çalıştığı görülür. Sanatçı, sahneyi seyirciye yaklaştırmadaki amacını izleyen ile sahne arasındaki gelenekselleşmiş bütün ayrımları yıkmak olarak açıklar. Böylece izleyici kendini oyunun merkezinde hisseder ve dışlanmış olmaz. Bu yüzden onun için tiyatrodaki perde kaldırılarak, sahne dekoru izleyicinin yanına kadar taşınmalı ve oyuncu seyirci ile iç içe yer almalıdır (Knudsen'dan aktaran Nutku, 1973: 89).

Karl Vollmoeller'in konuşma olmayan oyunu "Mucize" (The Miracle) Reinhardt'ın kalabalıklara yönelik sahnelediği en etkileyici prodüksiyonlarından biridir. Drama türündeki bu oyun 1911 yılında, 30.000 izleyiciye Londra Olympia'da sahnelenmiştir (Braun, 2013). Kahane'e göre (1975), Reinhardt Meryem Ana'nın bir mucizesini anlattığı bu oyunu bir pandomim gibi tamamen görsel açıdan ele almıştır. Böylece sanatçı, sahne tasarımında ışıklandırma, müzik gibi sahne öğelerinin de dil dışı unsurlarını özgürce açığa çıkarmıştır. Bu oyun daha sonra Berlin, New York gibi farklı şehirlerde de sahnelenmiştir.



**Resim 10.** Mucize, 1924, New York (URL10)

**Figure 10.** The Miracle, 1924, New York

Sanatçı, 1930'larda açık havada pek çok sahnelemeye imzasını atmıştır. Fakat kuşkusuz ki en etkileyicisi Salzburg'da bir yamacın yanına kurulan Faust oyunu olmuştur (Braun, 2013). 1933 ve 1937 yıllarında Salzburg'daki binicilik okulu meydanında açık havada sahnelenen Goethe'nin yazdığı "Faust" oyununda sahnede harika bir yapı kurulmuştur. Hiç kuşkusuz oyundaki en etkileyici kısım dağlarla çevrili kentin kayalara bakan tarafında aniden ışık ile aydınlanan melekler korosunun tanrı sözlerini seslendirmesidir. Böylece ışığın yönlendirmeli kullanımıyla seyirciler bir anda duydukları ses ile şaşırıp, dramatik atmosferin içine dahil edilmiştir. Hatta tüm alan sanki Faust kentine dönüşmüştür. Bu bağlamda sahnelediği açık hava yapımlarında, Reinhardt'ın mekânın seçimindeki yeteneği ve seyirciyi dahil ederek yarattığı olağanüstü atmosfer ile farklı oyunlarda da

benzer etkileri yarattığı görülmüştür. Sanatçının dramatik anlatımdaki yeteneği ise onun “sahne büyücüsü” olarak anılmasını sağlamıştır (Candan, 2003).



**Resim 11.** Faust kenti,1933, Salzburg (URL 11)

**Figure 11.** Faust stadt,1933, Salzburg

Reinhardt'ın sahneyi bütünleştiren, seyirci ile oyuncuyu yakınlaştıran dramatik atmosferin varlığını ve yönlendirmeli ışık kullanımlarını, Appia ve Craig gibi simgesel sanatçıların sahne estetiğine getirdiği yeniliklerden etkilenerek geliştirdiğini ve sahnelemelerinde daha da ileri taşıdığını söyleyebiliriz. Görüldüğü üzere, Reinhardt seyirciyi sahne estetiğine dahil ederek geniş kitlelere yönelik bir tiyatro var eder. Bu tiyatroyu da “Beş Binler Tiyatrosu” olarak nitelendirir.

## Sonuç

Hem Appia hem de Craig'in sahne tasarımında soyutlamayı tercih ederek, sahne estetiğine yeni bir görüntüsel anlatım getirmesi ile 20. yüzyılın sadeleştirilmiş üç boyutlu dekor ve yönlendirmeli sahne ışıklandırması tekniklerinin gelişimi paralel doğrultudadır. İki kuramcının da kendi bağımsız sahne anlayışlarıyla, metinden özgürleşerek çerçeve sahneyi kıran yeni estetik ve bütünsel bir sahne görüntüsü yarattığı görülür. Appia'nın modern sahne tasarımını şekillendirdiği, sahne devrimini temel alan “ritmik uzamlar” tasarım anlayışı ve ışıklandırmayı sahnenin ressamı olarak ele aldığı ışık gölge kullanımları ile oyuncu-seyirci arasındaki mesafeleri kaldıran yaklaşımı, çağdaş tiyatroya yeni bir anlayış getirmiştir. Bu bağlamda dönemin ünlü yönetmenlerinden olan Reinhardt'ın sahnelemelerini de etkilediği görülür. Sanatçı, özellikle klasik yapımları yeni bir anlayış ile sahnelemeye başladığı oyunlarında dramatik atmosferi yaratmak için ışıklandırmayı baskın bir şekilde kullanmıştır. Örneğin; sahne atmosferi yaratmanın en büyük etkilerini “Mucize”, “Faust” gibi oyunları sahnelerken kullandığı yönlendirmeli ışıklandırma yöntemleri ile ışığı, Appia'nın anlayışına göre bir ressam gibi ele aldığı



görülür. Aynı dönemlerde Appia ile benzer çalışmalar yapan, Craig ise simgesel renk kullanımı, ışığın ve gölgenin sahnede vurgulanması gibi dışavurumcu sahnelemeye yönelik anlayışını daha da ileri taşımıştır. Böylece Reinhardt, sahneye koyduğu kitlesel yapımlarında; Craig'in simgesel renk anlayışı ile sahne uzamını yaratma, oyuna özgü mekân seçimi ve mekânı yeniden dönüştürme gibi etkilerini "Kral Oedipus" gibi anıtsal temalı oyunlarda kullanmıştır. Sanatçının çalışmalarındaki eklektizmi temel alan yaratıcılığı ile döneminin çeşitli sanat akımlarına sahnede özellikle yer verdiği görülmüştür. Böylece Reinhardt, Appia ve Craig'in simgesel anlatım dilini, üç boyutlu plastik dekor anlayışını, ışıklandırma ile yaratılan dramatik atmosferi ve sentez tiyatronun yönetmen kavramı ile oyuncuyu merkeze aldığı sahnelemelerini temel yapıtaşını yaparak "Beş Binler Tiyatrosu" nu var etmiştir. Sonuç olarak, 20. yüzyıl sahne estetiğine getirilen yönetmen temelli bütünsel anlayış dahilinde, ışıklandırma ile dramatik atmosferin etkin aktarımı ve üç boyutlu devingen sahne yapısı ile koşut olarak; Reinhardt'ın prodüksiyonlarında simgesel sahneleme anlayışı, uzamın belirlenmesi, yönlendirmeli ışığın kullanımı, seyirci-oyuncu arasındaki sınırların kaldırılması ve en çok da tiyatrodaki yönetmenliğin birleştirici gücünün vurgulanması doğrultusunda Appia ve Craig'in etkilerinin olduğu gözlemlenmiştir.

## Kaynakça

- Antmen, A. (2022). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. ss. 18, 23. Sel Yayıncılık.
- Benedetto, S. Di. (2012). *Tiyatro tasarımı*. (Çev. T. Sağlam). s. 42. De Ki Basım Yayım.
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası eğilim Peter Brook-Eugenio Barba-Robert Wilson*. s. 76. De Ki Basım Yayım.
- Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik*, ss. 17-18. (Çev. K. Koş). Ayrıntı Yayınları.
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve sahne, natüralizmden Grotowski'ye*. ss. 103, 105, 108, 119-120,123. (Çev. B. S. Şener). Dost Kitabevi Yayınları.
- Brockett, O., & Hildy, F. (2016). *Tiyatro tarihi*. ss. 391, 395-397, 399-400. (Çev. T. Göbekçin). Mitos Boyut Yayınları.
- Candan, A. (2003). *20. Yüzyılda öncü tiyatro*. ss. 4-5, 11, 15-19, 51-54, 56-58. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *20. Yüzyılda tiyatro*. ss. 248, 251. MitosBoyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro kavramları sözlüğü*. s. 16. Mitos-Boyut Yayınları.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. s. 34. MitosBoyut Yayınları.
- Çetin, Y. (2022). *20. yy Sonrası Avrupa-Amerika ve Türkiye'de yönetmen odaklı avant-garde tiyatronun postdramatik örnekler üzerinden değerlendirilmesi*. Danışman Doç. Tufan Karabulut, Lisans Bilimi Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı. s. 79. Işık Üniversitesi.
- Duygulu, C. (1984). *Adolphe Appia'nın sahne plastiğine ve ışıklandırmasına getirdiği yenilikler*. s. 7. Ankara Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi.

- Eryılmaz, H. (2010). 1910-1930 Yılları arasında öncü akımların avrupa tiyatrosunda mekân tasarımına yansımaları. s. 7. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Esslin, M. (1977). Max Reinhardt: High Priest of Theatricality. *The MIT Press*. 21(2), 3-24. <https://doi.org/10.2307/1145120>
- Fisher, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. C. Çapan). ss. 46, 55. V-İmge Kitabevi Yayınları.
- Craig, G. (1967). *Sahneye koyma sanatı*. ss. 50-51. (Çev. S. Taşer). Bilgi Yayınevi.
- Craig, G. (1946). *Tiyatro sanatı hakkında*. ss. 25, 78, 85, 112. (Çev. N. Sevin). Milli Eğitim Basımevi.
- Innes, C. (2004). *Avant-garde Tiyatro 1892-1992*. (Çev. B. Güçbilmez, A. V. Kahraman). ss. 73-74, 78. Dost Kitabevi Yayınları.
- Kahane, H. (1975). Max Reinhardt's total theatre: A centenary lecture. *Penn State University Press*. 12(3), 323-337. <https://www.jstor.org/stable/40246139>
- Karabulut, T. (2014). *Modern tiyatro*. s. 74, 77-80. Mitos-Boyut Yayıncılık.
- Korukçu, M. (2015). 19. yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri, *Aydın Sanat Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. ss. 27-36.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi*. Cilt 2. ss. 15, 17-19. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1973). Yirminci yüzyıl tiyatrosuna imzasını atan yönetmen: Reinhardt. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 4(4), 63-100, [https://doi.org/10.1501/TAD\\_0000000163](https://doi.org/10.1501/TAD_0000000163)
- Özüaydın, N. U. (2006). *20. Yüzyıl tiyatrosunda estetik düşünce*. s. 26. Mitos-Boyut Yayınları.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme kültürler kavşağında tiyatro*. (Çev. S. Kamber). s. 91. Dost Kitabevi Yayınları.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). ss. 210-211. Remzi Kitabevi.
- Russell, D. A. (1985). The visual innovations of Max Reinhardt and his designers. *Association of Austrian Studies*. 18(2), 21-30. <https://www.jstor.org/stable/24647553>
- Şener, S. (2020). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. ss. 132, 163, 220-226, 230-234. Dost Kitabevi Yayınları.
- Toprak, G. (2006). *20. Yüzyılda tiyatronun kitleleştirilmesine yönelik düşünce ve uygulamalar*. s. 36, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Uyan, A. (2008). *Cösteri sanatlarında ışıklama tasarımı*. ss. 37-38. Mitos-Boyut Yayınları.
- Yılmaz, S. (2022). Ekspresyonist tiyatro: ekspresyonizm sanat akımının tiyatro sanatına etkisinin oyun yazımı ve sahneleme özellikleri bağlamında incelenmesi. *Konservatoryum*. 9(1), 1-24, <https://doi.org/10.26650/CONS2022-1086814>
- URL1. <https://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL2. <https://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL3. <https://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/> Erişim Tarihi: 28.11.2023

- URL4. Morgado, A., Borges, P. (2018). *The scenic lighting as spiritual vision: Gordon Craig and design by symbols*. p. 16. [https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Dido-and-Aeneas-Fonte\\_fig3\\_324816822](https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Dido-and-Aeneas-Fonte_fig3_324816822) Erişim Tarihi: 22.05.2024
- URL5. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Craig\\_Hamlet\\_final\\_scene\\_photo.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg) Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL6. <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL7. <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/alfred-roller/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL8. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-c9a0-a3d9-e040-e00a18064a99> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL9. <https://aikawaimawo.blogspot.com/2016/05/max-reinhardt-sophocles-oedipus-rex-at.html> Erişim Tarihi: 29.11.2023
- URL10. <https://theaterlife.com/on-this-day-in-new-york-theater-january-16-1924-the-miracle/> Erişim Tarihi: 18.12.2023
- URL11. <https://tv.orf.at/230731kumo108.html> Erişim Tarihi: 18.12.2023

**DERLEME MAKALE**  
**(Retrieve Article)****Moda Tasarımında Yaratıcı Kalıp Uygulamalarına Yönelik Bibliyometrik Analiz ve Sistemik Derleme***Bibliometric Analysis and Systematic Compilation for Creative Pattern Applications in Fashion Design*Neşe Yaşar Çeğindir<sup>1</sup>,  
Orcid: 0000-0002-8538-9224

DOI:10.54976/tjfdm.1473237

Sena Sürmeli Aydeniz<sup>2</sup>,  
Orcid: 0000-0002-4824-8887**Alınış (Received): 25.04.2024****Kabul Tarihi (Accepted): 25.06.2024****ÖZ**

Bu çalışmada anahtar kelime grupları ile ulaşılan yayınların bibliyometrik analiz ve sistemik derleme yoluyla incelenmesi amaçlanmıştır. İlk olarak bibliyometrik analiz için Scopus (Elsevier) veri tabanından "creative pattern cutting" AND "fashion design" kelime gruplarıyla taranan makale ve bildirimler dikkate alınmıştır. İkinci adımda, sistemik derleme için üç farklı anahtar kelime taramasıyla belirlenen uygulama kapsamlı çalışmalar incelenmiştir.

Bibliyometrik analizler, 2018 ve 2022 yıllarında moda tasarımında yaratıcı kalıp uygulamaları konusunda yayın sayılarının arttığını göstermektedir. En fazla yayın üreten ülkeler, Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleridir. En fazla doküman ve atıf, Journal of Fashion Design, Technology and Education başlıklı dergide yer almaktadır.

Sistemik derleme incelemeleri ise moda tasarımında sürdürülebilir yaklaşımların ve yaratıcı kalıp uygulama tekniklerinin giderek önem kazandığını, özellikle moda tasarımı eğitiminde yaratıcılığın vurgulanmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır.

**ABSTRACT**

In this study, it was aimed to examine the publications accessed with keyword groups through bibliometric analysis and systematic review. First, for bibliometric analysis, articles and papers scanned from the Scopus (Elsevier) database with the word groups "creative pattern cutting" AND "fashion design" were taken into consideration. In the second step, application-comprehensive studies identified by three different keyword searches were examined for the systematic review.

Bibliometric analyzes show that the number of publications on creative pattern cuttings in fashion design increased in 2018 and 2022. The countries that produce the most publications are the United Kingdom and the United States. The most documents and citations are in the Journal of Fashion Design, Technology and Education.

Systematic compilation studies reveal that sustainable approaches and creative pattern cutting techniques are gaining importance in fashion design, and that creativity should be emphasized especially in fashion design education.

<sup>1</sup>Prof.Dr, Faculty of Arts and Design, Department of Textile Design, Ankara Hacı Bayram Veli University, Ankara, Türkiye

<sup>2</sup>Lecturer, Fine Arts Faculty of Design and Architecture, Department of Fashion and Textile Design, Atılım University, İstanbul, Türkiye

**Sorumlu Yazar (Corresponding Author):**Sena Sürmeli Aydeniz  
surmeli\_sena@hotmail.com**Anahtar Kelimeler:**

Yaratıcı kalıp uygulamaları, Moda tasarımı, Bibliyometrik analiz, sistemik derleme

**Keywords:**

Creative pattern cutting, Fashion design, Bibliometric analysis, Systematic review

**Kaynak gösterimi:** Çeğindir N. Y., Sürmeli Aydeniz S. (2024). Moda Tasarımında Yaratıcı Kalıp Uygulamalarına Yönelik Bibliyometrik Analiz ve Sistemik Derleme. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 213-232, doi:10.54976/tjfdm.1473237

**How to cite:** Çeğindir N. Y., Sürmeli Aydeniz S. (2024). Bibliometric Analysis and Systematic Compilation for Creative Pattern Applications in Fashion Design. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 213-232, doi:10.54976/tjfdm.1473237



## 1. Giriş

Yaratıcılık hem sanatsal hem bilimsel temelli pek çok alanda çeşitli gerekçelerle ilgi duyulan bir kavramdır. Yaratıcılık, pek çok disiplinde çoğunlukla yoktan bir şey oluşturma/üretme ya da var olan bir şeye yeni bir karakter kazandırma; hayal gücünü kullanma yeteneği olarak kabul edilmektedir (Cambridge dictionary; Oxford English dictionary, t.y). Yaratıcılık konusunda kendisiyle yapılan bir görüşmede Torrance; “*yaratıcı düşünmeye olan ihtiyacın, duruma yönelik öğrenilmiş bir çözüm olmadığında başladığına ve yaratıcılık unsurları öğretilse dahi kendisinin keşfedilmesi ve disipline edilmesi gerektiğine*” değinerek bireysel yaratıcılığa dikkat çekmiştir (Shaughnessy, 1998). Black, Torrance’in düşüncesini destekleyerek, yaratıcılık eyleminin anında cevap aramak veya çözüm bulmak yerine daha fazla soru sormayı gerektirdiğini vurgulamıştır (2003). Çünkü yaratıcılık, doğrusal olmayan dinamik bir süreçtir. Bu süreçte yeni bakış açıları aranır ve yaratıcı süreç her alanda kendini göstermektedir.

Yaratıcılık ve yaratıcı düşünme, bilimden sanata uzanan perspektifte; “*tasarım, pazarlama, mimari, mühendislik, işletme gibi birçok profesyonel iş alanının can damarı olduğu gibi modanın da vazgeçilmez unsurları arasındadır*” (Simonton, 2000). Yaratıcı düşünme ile mevcuttaki bir durum yeniden yorumlanarak farklılık oluşturulabilmekte, değişim, dönüşüm veya ilerleme gerçekleştirilebilmektedir. Yaratıcı düşünme becerisi, İngiltere Hükümeti'nin Kültür, Medya ve Spor Birimi tarafından hazırlanan *yaratıcı endüstriler sınıflamasında* yer alan moda sektörünün, tasarım, üretim, pazarlama ve satış gibi farklı iş basamaklarında aranan bir yetenektir. (Flew, 2011; DCMS, 2016).

Yaratıcılık tasarımın, tasarım ise ilgili tüm sektörlerde modanın ayrılmaz bir parçasıdır. Giysi, tasarımla değer kazanır, tasarım kalıp ile hayat bulur. Üç boyutlu insan formuna uygun giysi kalıbı oluştururken yeni ve yaratıcı yaklaşımlar alana farklı bakış açıları sunar. Moda sektöründe yaratıcılığı hayata geçirmenin ilk adımı ise zihinsel düşünceyi üç boyutlu nesneye/ürüne dönüştürebilmektir. Bu noktada giysi tasarımının odak noktası olan kalıp, “*İnsan vücuduna uygun hazırlanacak giysiyi oluşturan parçaların kopyasıdır. Bir diğer deyişle formun numunesidir*” (Çeğindir, 2020). Giysinin, giyinme soyunma eylemini karşılayabilme özelliği bu numune sayesinde sorgulanabilmektedir. Çünkü kalıp hazırlama çalışmaları, üç boyutlu insan formuna uyan iki/üç boyutlu bir şekil oluşturmayı ve oluşan bu şekli tasarım özelliğine göre uyarlamayı gerektirmektedir. Uygulama sürecinde giysi formu oluşturulurken yeni ve yaratıcı yaklaşımlar denenerek alana farklı perspektifler sunulmaktadır. Bu sayede her daim geçmişte kalan çağın modasını yansıtan tasarım süreci, daha esnek, yenilikçi ve özgün hale gelirken kalıp uygulamalarının yenilikçi ve inovatif yollarıyla ilgili alan yazına yeni kavramlar girmektedir.

Mevcuttakilerden farklı olarak yeni kesim teknikleri ve bu teknikleri uygulama alanları yaratma stratejileri yaratıcı/yenilikçi kalıp kesim uygulamaları<sup>1</sup> (YKU) olarak nitelendirilmektedir (Çeğindir ve Çakmak, 2019). Townsend ve Mills (2013), YKU'yu “Uzman uygulayıcıların moda endüstrisindeki sürekli evrilen kumaşlar, malzemeler ve silüetlerle ilgili yeni yaklaşımlar geliştirmesi” şeklinde tanımlamaktadır. İfadeden de anlaşılacağı üzere özellikle son otuz yıllık süreçte sıfır atık, ileri dönüşüm, geri dönüşüm gibi yaklaşımlarla geliştirilmiş malzemeler ve teknikler makaleye konu olan kesim uygulamalarının popüleritesini artırmıştır.

YKU, “Süreç ve sonuç olarak geleneksel kalıp uygulama yöntemlerinden farklılaşarak, deneysel yollarla yeni yaklaşımlara ulaşmayı” içermektedir (Valle-Noronha vd., 2020). Bu nedenle YKU bir taraftan sektördeki tasarımcıların uygulamalarında diğer taraftan akademiye stüdyo çalışmalarında geçerliliğini korumaktadır. Çünkü YKU inovasyonu içinde barındıran yaratıcı düşünme ile giysi tasarımı sürecinin birleşiminden oluşmakta ve işlemler süreç içerisinde deneme yanılma yoluyla keşfedilmektedir.

Madeleine Vionnet, Madame Grès, Cristobel Balenciaga, Charles James gibi tarihsel süreçte ün kazanmış batılı modacılar, kumaşı manken üzerinde şekillendirerek giysi tasarımında yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Öte yandan, 1970'lerden sonra çalışmalarında birçok batılı modacının kesim tekniğine meydan okuyan Issey Miyake, Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto gibi Japon moda tasarımcıları benzersiz ve özgün giysi yapıları ortaya koymuşlardır (Rissanen ve Mcquillan, 2016).

Akademik araştırmalara konu olan yaratıcı kalıp uygulamalarından birkaç örneğe bakılacak olursa, Rissanen ve Mcquillan 2000'li yılların başlarından beri kullanıcı öncesi yaratıcı kesimlerle sıfır atık üzerine çalışmakta, kumaşın tamamını değerlendirerek atık oluşumunu engellemeyi hedeflemektedir. Moda tasarımcı ve eğitimcisi Julian Roberts, deneysel uygulamalar ile Subtraction Cutting-Çıkarma Kesimi'ni geliştirmiştir (“Cutting Class”, t.y.). Bu teknik, kumaşta açılan negatif alanlardan en iyi şekilde faydalanarak geleneksel kalıp yapımı ile drapaj yöntemi arasında bir yerde konumlanmakta ve sıradan giysi şekillerinin sınırlarını zorlayan deneysel giysiler ortaya çıkarmaktadır. Campbell (2015), uzaylı vücut şekillerini öğretim kaynağı olarak kullanarak süreç odaklı bir araştırma yaklaşımıyla kalıp uygulamalarına alternatif bir uygulama geliştirmiştir. Iszoro ise (2015) “Kazara Kesim” tekniğiyle hacim oluşturmada rastgele ve doğaçlama yaklaşımı teşvik ederek şaşırtıcı sonuçlar oluşturmayı hedeflemektedir.

Çeğindir ve Öz (2016), bir yaratıcı problem çözme tekniği olan Scamper ile drapaj tekniğine dayalı YKU'yu birleştirdikleri kapsül koleksiyon aracılığıyla tasarımcı ve araştırmacıların problem çözme süreçlerinde kullanabileceği yeni bir yaklaşım

---

<sup>1</sup> Cümle içerisinde tekrarlara girmemek amacıyla makalenin devamında, yaratıcı kalıp kesim uygulamaları “YKU” şeklinde kısaltılarak kullanılmıştır.

önermektedir. Sürmeli Aydeniz ve Çeğindir ise (2022), bilinen yöntemlerle Trompe l'oeil tekniğini birleştirerek çalışan kadınlar için tasarladıkları gömleklerle yaratıcı tasarıma dikkat çekmektedir.

Tomoko Nakamichi'nin kalıp tasarımında yaratıcı ve deneysel tekniklerin kullanımını anlattığı "Pattern Magic" kitap serisi (2010; 2011; 2012; 2014), son yirmi yıllık dönemde sektör profesyonelleri ve moda tasarım eğitimi alan öğrenciler için kaynak niteliği taşımaktadır.

Ceoworld iş dergisinin dünyadaki en iyi moda okulları listesinde (Wilson, 2024) yer alan Central Saint Martins'te "kalıp kesimi ile yenilikçi moda tasarımı", Polimoda'da "kalıp büyüü", Parsons School of Design'da "yaratıcı strüktür" gibi isimlerle YKU dersleri verilmektedir. Türkiye'de Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Atılım Üniversitesi, Başkent Üniversitesi'nde "yaratıcı kalıp uygulamaları", Yeditepe Üniversitesi'nde "deneysel kalıp çalışmaları", İzmir Ekonomi Üniversitesi'nde "yenilikçi moda tasarımı yaklaşımları" isimleriyle lisans ve lisansüstü dersler bulunmaktadır.

Sektörde ve eğitimde kendine yer bulan YKU, özellikle yüzyılın son çeyreğinde moda tasarımı alanında çalışan birçok tasarımcı, eğitimci ve araştırmacıya ilham olmuş ve olmaya devam etmektedir. Çeğindir ve Çakmak (2019) tarafından, "Giysi Tasarımında Yenilikçi Kalıp Hazırlama Teknikleri Üzerine Alanyazın Taraması" adlı yayında dünyanın çeşitli bölgelerindeki YKU'ya ilişkin çalışmaların bir özeti sunulmaktadır. Her geçen gün rekabetin zorlaştığı moda giyim sektöründe yaratıcı kalıp çalışmalarına olan ihtiyaç da devam etmektedir. Geçmişe oranla tüketicinin pek çok konuda bilincinin geliştiği, giyim taleplerinin bireysel değerlerine göre değişkenlik gösterdiği izlenmektedir. Rekabetin yoğun olduğu sektörde beklenen taleplerin karşılanması için yükseköğretim düzeyinde sayıları artan kurumlarda yetişen aday tasarımcıların yaratıcı ve inovatif ürünler tasarlaması zorunlu hale gelmektedir.

Geçmişe oranla her zaman daha yeniyi üretmek zorunluluğu bulunan moda tasarım eğitiminde geçmişten bugüne, bugünden geleceğe bağ kurmak için geçmiş ve mevcut çalışmaların analizi yol gösterici bir rehber niteliği taşımaktadır. Bu nedenle, YKU ile ilgili dünya çapında yapılan akademik çalışmaların içerikleri, konuyla ilgili dergiler, çalışmalarda öne çıkan ülkeler ve yayınlara alınan atıflar gibi konular açısından incelenip analiz edildiği güncel bir çalışmaya gerek duyulmaktadır.

Bahsedilen başlıklar kapsamında, güncel verilerle moda tasarım çalışmalarında *yaratıcılık-form-giysi* ilişkisini ortaya koymanın, alanda çalışan akademisyen, uzman ve öğrenciler için faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle bu çalışmanın amacı; *moda tasarımı ve yaratıcı kalıp uygulamaları kelime grupları üzerinden ulaşılan yayınların bibliyometrik analiz ve sistematik derleme yoluyla incelenmesi* şeklinde belirlenmiştir. Bu amaçla araştırma soruları Tablo 1.'de özetlenmiştir.

**Tablo 1.** Araştırma soruları

**Table 1.** Research Questions

Analiz Türü	Araştırma Sorusu
Bibliyometrik Analiz	Yayınlandığı yıla ve aldıkları atıf sayılarına bakıldığında çalışmalar artış göstermiş midir? Atıf sayısına göre ilk beş derginin doküman sayısı ve atıf puanları nelerdir? Ülke ve yayın sayısı açısından incelendiğinde hangi ülkeler öne çıkmaktadır? En çok atıf alan ilk on yayın hangileridir? Öne çıkan anahtar kelimeler/kelime grupları nelerdir?
Sistemik Derleme	Yayınlar en çok hangi alanlarda yapılmıştır? Yayınların kapsamı nedir?

## 2. Yöntem

Moda tasarımı alanında YKU ile ilgili eğilimlerin belirlenmesi amaçlı bu araştırmada betimsel yöntem kullanılmıştır. *Betimsel çalışmalar*, olup biteni tanımlamak, karşılaştırmak, sınıflandırmak, analiz etmek ve yorumlamak için bireylere, gruplara, kurumlara, yöntem ve materyallere odaklanmayı gerektirir (Cohen, Manion and Morrison, 2007). Veri toplamada doküman analizinden faydalanılmıştır. *Doküman analizi*, araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin incelenmesi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Veriler, Scopus veri tabanı kullanılarak toplanmıştır. Scopus veri tabanının seçilme sebebi, tarama yapılan tarihte araştırılan konuyla ilgili en kapsamlı ve alakalı sonuçların buradan elde edilmesidir. Veri çözümleme; bibliyometrik analiz ve sistemik derleme tekniklerinden faydalanılmıştır.

*Bibliyometrik analiz*, araştırmacıların yazılı iletişim biçimlerini ve yazarların yayın kalıplarını sayısal verilerle analiz ederek literatürü daha objektif bir şekilde incelemesine olanak tanımaktadır (Potter, 1981; Nicholas ve Ritch, 1978).

*Sistemik derleme*, araştırmacıların karmaşık bilgi yığınlarını anlamlandırarak işe yarar bilgilere erişmelerine yardımcı olurken aynı zamanda kanıtları titizlikle değerlendirme, özetleme ve sentezlemelerine olanak tanımaktadır (Petticrew ve Roberts, 2006) (Hanley ve Winter, 2013). Tranfield, Denyer ve Smart (2003), sistemik derleme sürecini üç adımda özetlemektedir. Planlama; ihtiyacın belirlenmesi, uygulama; anahtar kelime tanımlanarak veri tabanı araştırmasını, eleme ile incelenecek çalışmaların belirlenmesini,



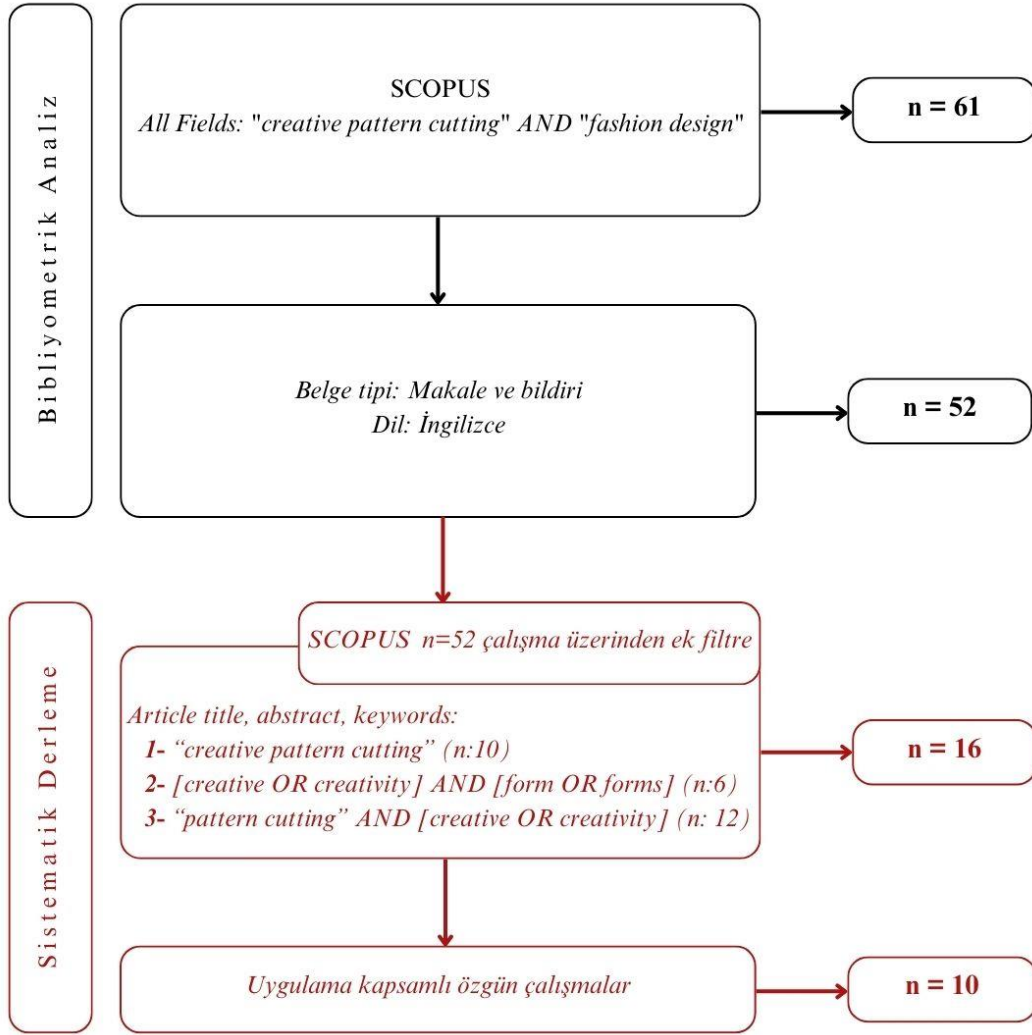
analiz ve sentez adımlarını içerir. Raporlama adımı ise tanımlayıcı ve tematik analizlerin yapılmasından oluşur.

Şekil 1.'deki araştırma süreç akış diyagramında farklı renkle gösterilen iki türde analiz yapılmıştır:

İlk olarak *bibliyometrik analiz* için 10/03/2024 tarihinde, "creative pattern cutting" AND "fashion design" anahtar sözcükleri ile Scopus veri tabanında endekslenen toplam altmış bir çalışma taranmıştır. Bunlardan İngilizce dilinde yapılmış makale ve bildiriler kapsama alınarak çalışma sayısı 52'ye indirgenmiştir.

Bibliyometrik analiz kapsamında yıllara, ülkelere göre yayın ve atıf sayıları Excel'de, en çok atıf alan yayın ve dergiler ise Word'de toplanmıştır. Veri tabanından CSV dosyası olarak indirilen kelime bulutu, R tabanlı Biblioshiny ve VOSviewer 1.6.19 ücretsiz yazılımları üzerinden aşağıdaki başlıklar kapsamında görselleştirilerek analiz edilmiştir. Bu başlıklar;

- Yayın yılı ve atıf sayısı ilişkisi
- Atıf sayısına göre ilk beş dergi
- Ülke ve yayın sayısı ilişkisi
- En fazla atıf alan yayınlar
- Öne çıkan anahtar kelimeler/kelime gruplarıdır.

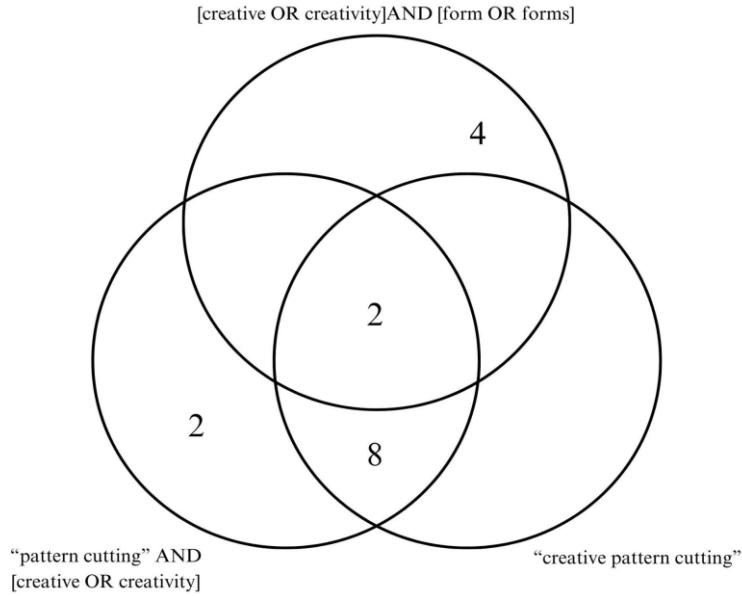


Şekil 1. Süreç Akış Diyagramı  
Figure 1. Process Flow Diagram

İkinci adımdaki, *Sistemik derleme* için 52 çalışmanın görüntülediği ekranda, başlık, özet, anahtar kelimelerde aşağıda yer alan üç filtreleme uygulanmıştır. Bu filtrelemeler;

- "creative pattern cutting" (n:10),
- [creative OR creativity] AND [form OR forms] (n:6),
- "pattern cutting" AND [creative OR creativity] (n: 12) şeklindedir.

Şekil 2.'de belirtilen üç aşamalı aramada çıkan ortak çalışmalar tek sayıldığında n=16, sistemik derleme için *uygulama kapsamlı özgün çalışmalar* sayıldığında n=10 olduğunu gösteren kesişim durumları verilmiştir.



**Şekil 2.** Sistematik derleme taramasından elde edilen yayınların kesişim kümeleri  
**Figure 2.** Intersection clusters of publications obtained from the systematic review search

Bibliyometrik Analizde kullanılan parametreler, anahtar kelime grupları ve kelime bulutu şekillerindeki verilerden faydalanarak belirlenmiştir. Bu parametreler ve araştırma kapsamında geldikleri anlamlar şöyledir:

*Eğitim çalışması;* sınıf içi grupla yapılan uygulamaları,

*Sürdürülebilir yaklaşım;* sıfır atık, geri dönüşüm, ileri dönüşüm gibi çevreci uygulamaları,

*Yenilikçi uygulama yaklaşımı;* geleneksel yöntemlerin dışında kalan kesim/uygulama yaklaşımları,

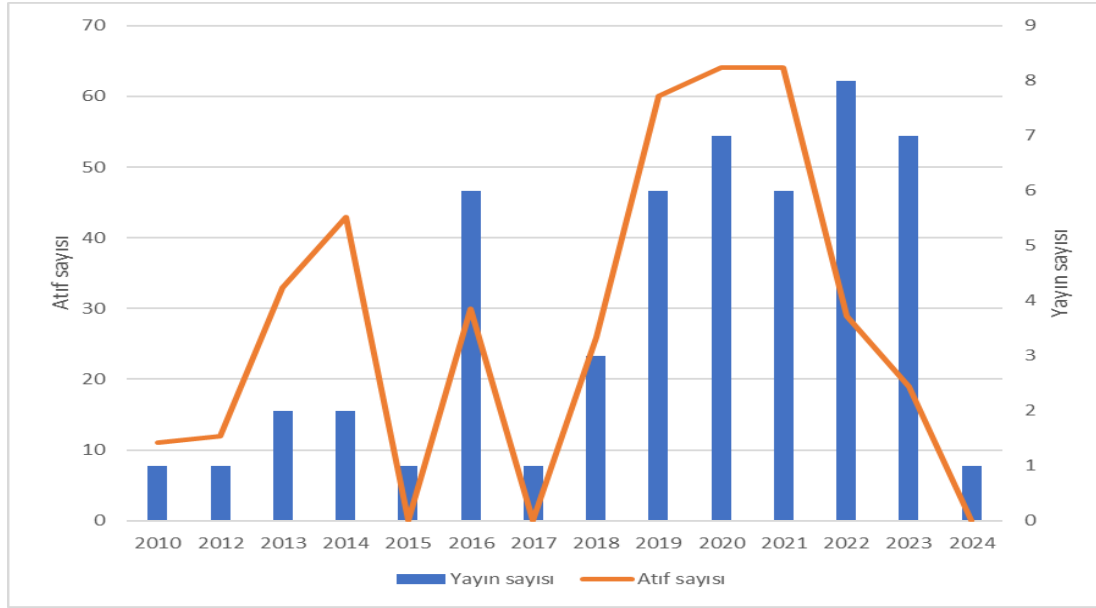
*Yenilikçi form yaklaşımı;* sürecin sonunda ortaya çıkarılan bitmiş ürünlerin genel geçer beden formunun dışındaki formlara dikkat çekmesi.

Bu incelemelerden sonra sistematik analizde, incelemek için seçilen her bir çalışmanın kapsamı yaratıcılıkla bağlantıları göz önünde bulundurularak özetlenmiştir.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Bibliyometrik Analiz Bulguları

Şekil 3.'te incelenen çalışmaların yayın yılları ve atıf sayılarıyla ilişkili olarak artış durumu sunulmaktadır. Yayın sayısı açısından bakıldığında 2018 yılından sonra moda tasarımında YKU'ya olan ilginin arttığı; yapılan atıfların da aynı zaman diliminde en yüksek değerlere ulaştığı söylenebilir. Grafikte, 2024 yılına ait verilerin düşüş sebebi taramanın yılın ilk ayları içinde yapılmış olmasıdır.



Şekil 3. Yıllara Göre Yayın ve Atıf Sayısı İlişkisi

Figure 3. Relationship between Number of Publications and Citations by Years

Atıf sayısına göre ilk beş derginin doküman sayısı ve atıf puanları Tablo 2’de yer almaktadır. Tablo incelendiğinde International Journal of Fashion Design, Technology and Education dergisinin; 17 doküman, 190 atıf ve 2.9 atıf puanı ile büyük farkla ilk sırada yer aldığı görülmektedir. Derginin alandaki saygınlığı bu sayılarla ortaya çıkmaktadır. Tablodaki dergilerin çoğunluğunun doğrudan alanla ilişkili olduğu gözlenmektedir.

Tablo 2. YKU sorgusundaki İlk Beş Dergi, Doküman Sayısı, Atıf ve Atıf Puanları

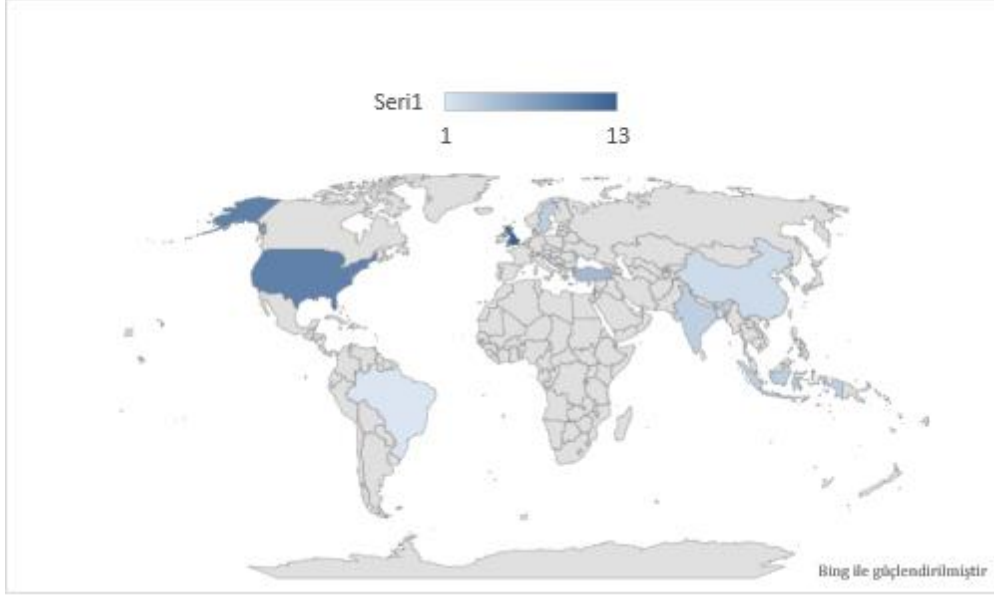
Table 2. Top Five Journals, Number of Documents, Citations and Citation Scores in the YKU query

Sıra	Dergi Adı	Doküman Sayısı	Atıf Sayısı	Atıf Puanı (2022*)
1	International Journal of Fashion Design, Technology and Education	17	190	2.9
2	Journal of Cleaner Production	2	32	18.5
3	Journal of the Textile Institute	2	21	3.7
4	Fashion Practice	4	15	1.5
5	Clothing and Textiles Research Journal	2	12	3.7

(\*Scopus veri tabanında güncel atıf skoru olarak 2022 yılının verileri yer almaktadır.)



Şekil 4.'te yayın sayısına göre çalışmaların yapıldığı ilk on ülkeye ilişkin incelenen 52 çalışmanın 45'ini gösteren veriler özetlenmektedir. Sıralamaya bakıldığında Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri öne çıkan ülkelerdir. Bu durum ilgili ülkelerin YKU konusunda aktif rol oynadığını göstermektedir. Türkiye, Hindistan, Endonezya, Güney Kore, İsveç, Çin, Estonya ve Brezilya onları takip etmektedir.



**Şekil 4.** YKU'ya İlişkin Çalışmaların Yayın Sayısına ve Ülkelere Göre Dünya Haritası  
**Figure 4.** World Map by Countries and Number of Publications of Studies on YKU

Tablo 3.'te YKU'ya ilişkin çalışmaların atıf sırasına göre ilk on yayın ve künyeleri verilmiştir. Bu tablo, Şekil 4'teki analiz ile tutarlı şekilde Birleşik Krallık'tan, Amerika Birleşik Devletleri'nden ve Türkiye'den yayınları sıralamaktadır. Tabloyu oluşturan yayınların yarısının International Journal of Fashion Design, Technology and Education dergisinde yayınlanan makaleler olması ise Tablo 2. ile tutarlılık göstermekte, ilgili derginin alandaki saygınlığını bir kere daha ortaya çıkarmaktadır.

Tablo 3.'e göre ilk sırada bulunan 2019 yılında Bhatt, D., Silverman, J., Dickson, M.A. tarafından International Journal of Fashion Design, Technology and Education dergisinde yayınlanan çalışma, Scopus'ta 37 atıf almıştır.

En çok atıf alan ilk on makale arasında İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nin önde olmasıyla birlikte, International Journal of Fashion Design, Technology and Education dergisinde yayınlanan makalelerin etkisinin belirgin olduğu görülmekte, bu çıkarımlar önceki analizleri desteklemektedir.

**Tablo 3.** YKU'na İlişkin En Çok Atıf Alan İlk 10 Yayına Ait Bilgiler

**Table 3.** Information on the top 10 most cited publications regarding YKU

No	Başlık	Dergi Künyesi	Yazar	Kurum	Ülke	Yıl	Atıf S.
1	Consumer interest in upcycling techniques and purchasing upcycled clothing as an approach to reducing textile waste	International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 12(1), ss: 118-128	Bhatt, D., Silverman, J., Dickson, M. A.	University of Delaware	ABD	2019	37
2	Mastering zero: How the pursuit of less waste leads to more creative pattern cutting	International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 6(2), pp. 104-111	Townsend, K., Mills, F.	Nottingham Trent University	Birleşik Krallık	2013	29
3	Digital 3D design as a tool for augmenting zero-waste fashion design practice	International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 13(1), pp. 89-100	McQuillan, H.	Swedish School of Textiles, University of Borås	İsveç	2020	29
4	Expanding zero-waste design practices: A discussion paper	International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 7(1), pp. 58-64	Carrico, M., Kim, V.	University of North Carolina at Greensboro	ABD	2014	28
5	Designing for circular fashion: integrating upcycling into conventional garment manufacturing processes	Fashion and Textiles, 8(1), 34	Aus, R., Vihma, M., Unt, R., Moora, H., Kiisa, M.	Estonian Academy of Arts Stockholm Environm.Ins. AusDesign Llc Mandala	Estonya	2021	23
6	Light-emitting textiles: Device architectures, working principles, and applications	Micromachines, 12(6), 652	Kapur, S., Cinquino, M., Pugliese, M., Giannuzzi, R., Taurino, D., Gigli, G., Prontera, C.T., Maiorano, V.	Apparels Pvt LTD University of Salento CNR Nanotec	Hindistan İtalya	2021	22
7	A sustainable three-layer circular economic model with controllable waste, emission, and wastewater from the textile and fashion industry	Journal of Cleaner Production, 388, 135642	Peter John, E., Mishra, U.	Vellore Institute of Technology	Hindistan	2023	17
8	Reprogramming the hand: Bridging the craft skills gap in 3D/digital fashion knitwear design	Craft Research, 5(2), pp. 155-174	Taylor, J., Townsend, K.	Nottingham Trent University	Birleşik Krallık	2014	15
9	The role of fabric usage for minimization of cut-and-sew waste within the apparel production line: Case of a summer dress	Journal of Cleaner Production, 248, 119221	Enes, E., Kipöz, Ş.	Mersin Üniversitesi İzmir Ekonomi Ü.	Türkiye	2020	15
10	Transforming the sequential process of fashion production: where zero-waste pattern cutting takes the lead in creative design	International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 9(2), pp. 142-152	James, A.M., Roberts, B.M., Kuznia, A.	Heriot-Watt University	Birleşik Krallık	2016	15

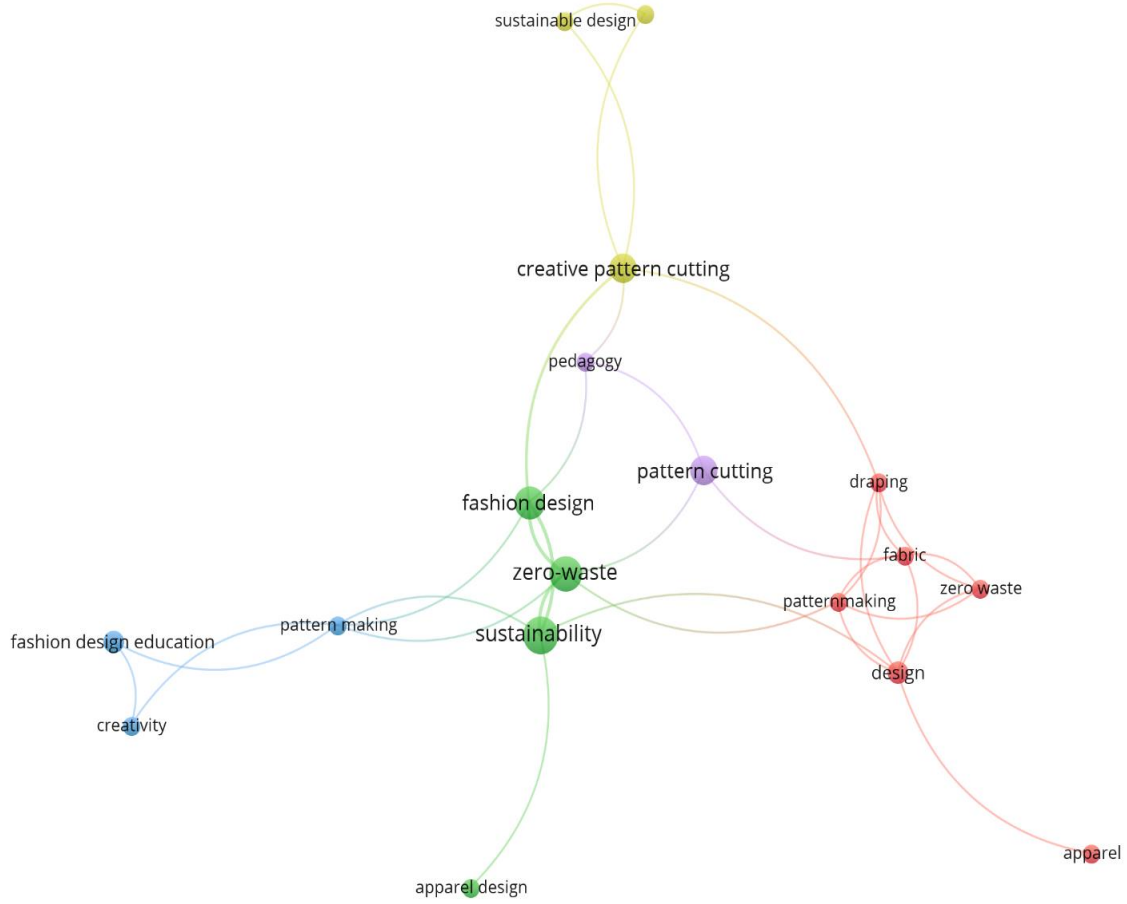
Şekil 5.'te konuyla ilgili öne çıkan anahtar kelimeler için R Studio programı kullanılarak oluşturulan kelime bulutu sunulmaktadır. Kelimelerin harf boyutları kullanım yoğunluklarıyla doğru orantılıdır. Metinler içerisinde kullanılan kelimelerin sıklığı açısından şekil yorumlandığında moda tasarımı, kalıp, yaratıcılık, sıfır atık, kesim gibi kelimelerin öne çıktığı görülmektedir. Öne çıkan anahtar kelime gruplarının görselleştirilmesi içinse Vosviewer programı ile yapılan analiz sonucunda, 52 çalışmada toplam 203 anahtar kelime kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Şekil 6.'da ilgili anahtar kelimeler içerisinden en az 2 kere tekrar eden 18 anahtar kelimenin birlikte oluşturduğu 4 temel grup yer almaktadır. Farklı renkteki her bir grup bir arada kullanılan kelimeleri ifade etmektedir. Analiz, iki konu üzerinden tartışılabilir. Bunlardan ilki “Yaratıcı kalıp uygulamaları” anahtar kelimesinin “sürdürülebilir tasarım” ile aynı grupta yer alıyor olması ve 4 kelime grubunun 3'ünde sürdürülebilirlik kelimesinin olması dikkat çekicidir. Bu kavramların birlikte tartışılması geleceğin yönelimini de gösterir niteliktedir. İkincisi ise moda tasarımı eğitiminin, “yaratıcılık ve kalıp uygulamaları” anahtar kelimeleriyle grup oluşturmasıdır. Bu kelimeler incelenen çalışmalar kapsamında moda tasarımı eğitiminde yaratıcılığın önemini desteklemektedir.



Şekil 5. Anahtar Kelime Bulutu

Figure 5. Keyword Cloud



Şekil 6. Ortak Anahtar Kelime Ağı Görselleştirme Haritası  
Figure 6. Common Keyword Network Visualization Map

### 3.2. Sistemik Derleme Bulguları

Tablo 4, sistemik derleme ile elde edilen, Şekil 5. ve 6.'daki kelime bulutu ve kelime grupları taramasına dayalı her bir yayının sıra numarası, yazarı, yayın yılı, başlığı ve ilgili parametreleri karşılama durumları açısından özetlenmiştir. Dikkate alınan parametreler çalışmanın yöntem kısmında açıklanmıştır.



**Tablo 4.** Sistematik Derlemede Bulunan YKU'na İlişkin Çalışmalar ve Parametreleri Karşılama Durumları  
**Table 4.** Studies on YKU in the Systematic Review and Their Meeting the Parameters

S.No	Yazar*, Yayın yılı, Yayın Adı	YKU	Sürd.	Eğitim	Yeni Form
1	McQuillan, H., vd. (2018), Yap ve Kullan: Açık Kaynaklı, Kullanıcı Tarafından Değiştirilebilen, Sıfır Atık Moda Uygulaması İçin Bir Sistem	✓	✓		
2	Lei, G., Le, X. (2021), Sıfır Atık Moda Tasarımını İyileştirmeye Yönelik Model Oluşturma Yaklaşımı	✓	✓		
3	Kim, S., Kim, H. Y. (2023), Yaratıcı Keşif: Geleneksel Kore Kıyafetleriyle Sıfır Atık Moda Tasarımı Uygulamaları	✓	✓		✓
4	Valle-Noronha, J., vd. (2020), Başarısız Beklentiler, Başarılı Aksaklıklar: Öğrenci Merkezli Öğrenme Perspektifinden Kalıp Uygulamayı Denemek	✓		✓	
5	Saeidi, E., Wimberley, V.S. (2018), Değerli Kesim: Sıfır Atık Tasarımı İçin Yaratıcı Kalıp Uygulamaları ve Drapaj İşlemlerinin Keşfedilmesi	✓	✓		
6	Hardingham, L. A. (2016), Bir Kutu Nasıl Giysiye Dönüşebilir?	✓		✓	✓
7	Page, A. (2013), Yaratıcı Kalıp Teknolojisi	✓			✓
8	Townsend, K., Mills, F. (2013), Sıfır Konusunda Uzmanlaşmak: İsrafın Azaltılması Arayışı Nasıl Daha Yaratıcı Kalıp Uygulamasına Yol Açar?	✓	✓		
9	Almond, K. (2010), Yetersiz Çekicilik: Yaratıcı Kalıp Uygulamalarının Lüks Sanatı ve Maliyeti	✓		✓	
10	James, A.M., vd. (2016), Moda Üretimindeki Sıralı Sürecin Dönüşümü: Yaratıcı Tasarımda Liderlik Eden Sıfır Atık Kalıp Uygulaması	✓	✓		

\* İki den fazla yazarlı çalışmalar ilk yazarın bilgileri, vd. şeklinde belirtilmiştir.

Tablo 4.'e bakıldığında kapsama alınan tüm çalışmaların ilk sıralaması yaratıcı/yenilikçi uygulama ya da kesim yaklaşımındadır. Sürdürülebilirlik kapsamındaki uygulamaların, yaratıcı yöntemlerle geliştirilmeye çalışıldığı araştırmaların ikincil çoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Eğitim çalışmaları ve yeni/yenilikçi form arayışı parametresini karşılayan çalışmalar azınlıktadır.

Sistematik derlemeyle incelenen ve Tablo 4'teki sıralamaya göre yazarları verilen çalışmaların kapsamaları, kısa özetleri ve yaratıcılıkla ilgileri aşağıda verilmiştir.

*“Yap ve Kullan: Açık Kaynaklı, Kullanıcı Tarafından Değiştirilebilen, Sıfır Atık Moda Uygulaması İçin Bir Sistem”* başlıklı çalışma kapsamında hem üretimde hem kullanımda atık krizine bir çözüm olarak sıfır atık projesi geliştirilmiştir. Projede iki boyutu (2D) üç boyuta (3D) dönüştürmedeki yaratıcı sürecin kolaylaştırılması hedeflenmiştir. Kullanıcıya

tasarım kararı verme yetkisi sunmaya ve böylece yaratıcı özgüveni ortaya çıkarmaya yönelik bir iş birliği vurgulanmaktadır.

*“Sıfır Atık Moda Tasarımını İyileştirmeye Yönelik Model Oluşturma Yaklaşımı”* adlı çalışmada üç teknikten oluşan bir sıfır atık moda tasarımı modeli önerilmektedir. İlk teknik: Göğüs, omuz, kol oyuntusu gibi hareketi etkileyen bölgeler temel alınarak tek parça kumaş üzerinden model geliştirmeyi gerektiren kumaş manipülasyonudur. İkinci teknik: Fazlalıkları kalıp parçaları üzerinden kurgulayarak toplamda bir dikdörtgen oluşturmak suretiyle daha fazla stil varyasyonu sunulan segmentasyon ve yeniden yapılandırma üzerinedir. Son teknik: Kumaş esnekliğinden yararlanarak tek parça kumaş üzerinden daha az pensli ve kesikli vücuda oturan modellerin geliştirildiği kumaş esnekliği kullanımıdır. Çalışma sıfır atık model kesiminin teknik boyutunun yanı sıra yaratıcı boyutuna da dikkat çekmektedir.

*“Yaratıcı Keşif: Geleneksel Kore Kıyafetleriyle Sıfır Atık Moda Tasarımı Uygulamaları”* adlı çalışmada Jaeson Hanedanlığı'na ait Sapok, pungcha ve dan-sokgot isimli geleneksel kıyafetler malzeme, yapım tekniği, kompozisyon, giyim yöntemleri gibi açılardan incelenmiş, bu giysilerin sıfır atık tasarımı ile ilgili yönleri analiz edilmiştir. Analizler doğrultusunda çevre dostu modern modayla geleneksel tekniklerin birlikte uygulanmasının, moda endüstrisinin çeşitliliğini ve yaratıcılığını genişletebileceğine dikkat çekilmiştir.

*“Başarısız Beklentiler, Başarılı Aksaklıklar: Öğrenci Merkezli Öğrenme Perspektifinden Kalıp Uygulamayı Denemek”* adını taşıyan çalışmada; kalıp uygulamaya yönelik deneysel sürecin moda tasarımı eğitiminde neleri ortaya çıkarabileceğine odaklanılmıştır. Çalışma, kalıp uygulama deneyimine sahip, farklı uzmanlıkları olan dokuz katılımcı ile yürütülmüştür. Katılımcılara YKU'ya yönelik bilgi aktarımından sonra kendi oluşturdukları yöntemler doğrultusunda mayo, aksesuar, cinsiyetsiz giysiler ve yüzey tasarımı deneylerini içeren tasarımlar yaptırılmıştır. Yapılan uygulamanın, kalıp çalışmalarının zorlu öğrenme süreçlerine kıyasla, uygulayıcının kişisel ve yaratıcı ifadesi için bolca alan sağladığı sonucuna varılmıştır.

*“Değerli Kesim: Sıfır Atık Tasarımı İçin Yaratıcı Kalıp Uygulamaları ve Drapaj İşlemlerinin Keşfedilmesi”* başlıklı çalışmada çağdaş kadın günlük giyimin silüetini koruyarak kumaş israfını azaltma ve vücudu güzelleştiren bir uyum yakalama amacıyla üç adet giysi tasarlanmış ve üretilmiştir. Bu tasarımlar, sıfır atık yöntemleri kullanılarak oluşturulmuş ve biri yapboz ikisi dönüşümsel yeniden yapılanma (TR) tekniklerini içermektedir. Tasarımların çağdaş tüketiciye hitap edip etmeyeceği dört öğretim üyesi tarafından görünüm ve uyum kriterlerine göre değerlendirilmiştir. Sonuçta, üç boyutlu işlemleriyle TR tekniğinin, iki boyutlu düz kesime göre daha kolay, uyumlu, yaratıcı ve estetik tasarımların çıkmasına yol açabileceği kanaatine varılmıştır.

“Bir Kutu Nasıl Giysiye Dönüştürülebilir?” sorusunu cevaplamayı hedefleyen projede sınıf içi uygulamayla kalıp ve giysi üretimi anlayışlarını birbirine bağlayan yeni bir yöntem geliştirilmiştir. İki boyutlu bir materyalin üç boyutluya nasıl dönüşeceği sorusuyla kalıp uygulamasına yeni başlayan öğrenciler için alternatif bir düşünme yaklaşımı olması test edilmiştir. Kalıp parçaları yerine kutuları kullanan öğrencilerden sıra dışı üç boyutlu formlar oluşturmaları istenmiş, üretim sürecinin karmaşıklıklarını en aza indirmek amaçlanmıştır. Kalite yerine yeniliğin ve yaratıcılığın ön planda tutulduğu bu deneyim sayesinde öğrenme döngüsündeki *yapma* unsurunun *anlamlandırma* unsurundan önce geldiği vurgulanmıştır.

“Yaratıcı Kalıp Teknolojisi” isimli çalışma, tasarım ve kalıp uygulamalarının yaratıcı sürecinde bilgisayarın rolünü tartışmaktadır. Araştırmacı, üç boyutlu Rhino 3D modelleme yazılımı kullanarak, matematiksel bir terim olan Möbius şeridinin ilham olduğu bir koleksiyon geliştirmiştir. Tasarım, matematiksel olarak sıfır ortalama eğriliğe sahip yüzeyler şeklinde tanımlanan minimal yüzeyler içinden Costa yüzeyi, Mobius döngüsü ve Borromean halkaları seçilerek Rhino aracılığıyla başlamış, araştırmacı tarafından üç boyutlu olarak geliştirilerek iyileştirilmiş ve üretilmiştir.

“Sıfır Konusunda Uzmanlaşmak: İsrafın Azaltılması Arayışı Nasıl Daha Yaratıcı Kalıp Uygulamasına Yol Açabilir?” adlı çalışmada kesimde sıfır atık yaklaşımında 'ustalık' terimi ve yenilikçi kavramların kalıp uygulayıcısının rolünü nasıl şekillendirdiği tartışılmaktadır. *Sıfır atık moda tasarımı, yaratıcı uygulamaya yönelik harmanlanmış bir öğrenme yaklaşımı için iyi bir fırsat sağlar* düşüncesiyle Drapaj uygulaması yapılmıştır. Drapaj ile oluşan şekillerin atık oluşturmadan üretilebilirliği, düz yüzey üzerinde yaratıcılığa alan açılarak araştırılmıştır. Bu şekilde moda tasarımında uzmanlaşmanın, sadece mevcut uygulamaları takip etmekle değil, aynı zamanda geleneklere meydan okumakla ilgili olduğu vurgulanmıştır.

“Yetersiz Çekicilik: Yaratıcı Kalıp Uygulamalarının Lüks Sanatı ve Maliyeti” başlığında; öğrencilerin moda tasarımı sınırlarını zorlayan ve kurallara başkaldıran yaratıcı kalıp kesme yöntemleri incelenmiş ve endüstrinin kalıp kesmeyi kariyer seçeneği olarak nasıl teşvik ettiği tartışılmıştır. Kalıp uygulayıcısının rolünün, tasarımcıdan farklı olsa da benzer derecede önemli bir etkiye sahip olabileceği belirtilmiştir. Ayrıca, yaratıcı şekilde kesilmiş giysilerin ticari maliyetleri incelenmiş ve lüks yaratıcılığın maliyet etkinliğiyle sürdürülebilirliği üzerine öneriler sunulmuştur.

“Moda Üretimindeki Sıralı Sürecin Dönüşümü: Yaratıcı Tasarımda Liderlik Eden Sıfır Atık Kalıp Uygulaması” adlı çalışmada; sıfır atık kalıp uygulama yöntemlerinin endüstriyle bütünleşmesinin, tasarımcılar ile modelistler arasındaki iş birliğini artırarak nasıl bir etki yaratabileceği ve bu ilişkiyi nasıl değiştirebileceğini ortaya koymak hedeflenmiştir. Bu kapsamda deneme yanılma yaklaşımıyla birer pantolon ve bluz hazırlanarak üst, orta ve kitlesel düzey perakendeci olmak üzere üç marka ile görüşülmüştür. Tasarımcı ile

modelist arasındaki yaratıcı iş birliğindeki roller incelenmiş, bu durum alternatif bir üretim modeli olarak önerilmiştir.

#### 4. Sonuç

Çalışma kapsamında Scopus veri tabanında "creative pattern cutting" AND "fashion design" anahtar kelimeleriyle yapılan bibliyometrik analizler doğrultusunda incelenen dönem aralığına yönelik aşağıdaki sonuçlara varılmıştır;

- Yayın ve atıf sayılarında dalgalanmalara rağmen genel olarak moda tasarımında YKU konusuna olan ilgi artış eğilimindedir.
- International Journal of Fashion Design, Technology and Education dergisi, en yüksek doküman, atıf sayısı ve atıf puanıyla öne çıkmaktadır. Dergi, moda tasarımı alanında önemli bir kaynaktır. Atıf sayısı, tarama yapılan anahtar kelimeler kapsamında ilgili araştırmacılar tarafından bu dergiye sıkça başvurulduğunun kanıtıdır. Sonuçlar, YKU ile ilgili tarama yapacak araştırmacıların doğrudan alanla ilişkili dergileri incelemesi gerektiğine referans vermektedir.
- Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri yayın sayısı olarak öne çıkan ülkelerdir. Bunun nedeni ilgili ülkelerin moda tasarımı alanında saygın birçok akademik kuruluşu ve araştırma merkezine sahip olması ve geniş tüketici ağları olarak gösterilebilir.
- Anahtar kelime bulutunda moda tasarımı, yaratıcı kalıp uygulamaları ve sürdürülebilirlik kavramlarının ön planda olması, bu kavramların birlikte tartışıldığı sonucunu ortaya çıkarmaktadır.
- Moda tasarımı eğitiminde yaratıcılığın ve kalıp uygulamalarının vurgulanması, gelecekte moda endüstrisinde daha fazla yaratıcı ve yenilikçi yaklaşımların benimsenebileceğine işaret etmektedir. Yohji Yamamoto ve Calvin Klein'in eski kalıp ustası, moda tasarımcı Ashlynn Park, en yaratıcı tasarımlarından bazılarının israfı azaltma çabasıyla ortaya çıktığını belirtmektedir (Farra, 2021).
- Türkiye'nin ve Türkçe çalışmaların tablo ve şekillerde yer alması bu çalışmaların ülke içinde belirli bir farkındalık seviyesine ulaştığını göstermektedir. Bu durum, Türkiye'deki moda tasarımı ve yaratıcı kalıp uygulamaları alanında yapılan araştırmaların uluslararası düzeyde dikkate alındığını ve bu alandaki bilimsel katkıların tanındığını yansıtmaktadır.

Analiz kapsamındaki çalışmalar içinden uygulama kapsamlı özgün çalışmalar seçilerek yapılan sistematik derleme incelemeleri doğrultusunda ise şu sonuçlara ulaşılmıştır:

*Tasarım ve üretim açısından*, bilinen uygulamalar dışındaki deneysel yaklaşımlar, moda tasarımında yeni ve yenilikçi çözümlerin keşfedilmesine katkı sağlar. Bu yaklaşımlar, geleneksel yöntemlerin dışına çıkarak sınırları zorlar ve alana yeni perspektifler sunar. Bu da tasarımcıların ve araştırmacıların farklı bakış açılarıyla tasarım sürecine

yaklaşmalarına olanak tanır ve yaratıcılığı teşvik eder. Rissanen'in belirttiği gibi "Sıfır atık, geri-ileri dönüşüm gibi sürdürülebilir yaklaşımlarda estetik ve beden uyumu göz önünde bulundurulduğunda devreye yaratıcı uygulamalar girmektedir (2013). Moda tasarımı ve kalıp uygulamaları alanında sürdürülebilir yaklaşımlarla yapılan araştırmaların çoğunlukta üretim sürecindeki atık oluşumunu azaltmaya yönelik çalışmalar olduğu sonucuna varılmıştır.

*Eğitim yönüyle bakıldığında*, dünya çapında yürütülen çalışmaların akademisyenler tarafından dikkatle incelenmesi ve kendi perspektiflerinde değerlendirilmesinin eğitimde başarı ve kaliteyi artıracığı, evrenselliği yakalamayı sağlayacağı düşünülmektedir. Öte yandan,

Ashdown (2013)'un ifade ettiği gibi "Bir dikiş makinesi, kumaş veya giysi kalıbıyla ilk karşılaştıklarında, öğrencileri bu becerileri kazanmaları gerektiğine ikna etmek oldukça zordur". Bu nedenle yaratıcı kalıp tekniklerinin öğrenci merkezli öğrenme perspektifinden incelenmesi gerektiği görülmektedir. "Bu durum 2 boyutta çalışırken 3 boyutlu düşünebilmenin zorluğundandır" (Aldrich, 1997). Moda endüstrisi ve moda tasarımı eğitimi, yaratıcılığın önemli olduğu alanlardır. Giysi tasarlama sürecinde, iki boyutlu tasarımın üç boyutlu ürüne dönüşmesinde teknik bilginin yanı sıra deneysel yaklaşımların da büyük bir rol oynadığı açıktır. Geleneksel tekniklerin deneysel yöntemlerle birleştirilmesi moda endüstrisinde yenilik ve ilerleme için önemli bir itici güç olabilir. Bu nedenle, moda tasarımı eğitimi veren tüm okullarda eğitimin ve öğrencinin düzeyine uygun olarak yaratıcı kalıp uygulamalarına yer verilmesi öğrenenlerin gelişimi için faydalı olacaktır.

## Kaynaklar

- Aldrich, W. (1997). *Metric pattern cutting for menswear*. Wiley-Blackwell: New Jersey.
- Almond, K. (2010). Insufficient allure: The luxurious art and cost of creative pattern cutting. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education* 3(1), 15-24. <https://doi.org/10.1080/17543260903582474>.
- Ashdown, S. P. (2013). Not craft, not couture, not 'home sewing': teaching creative patternmaking to the ipod generation. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 6(2), 112-120, <https://doi.org/10.1080/17543266.2013.793747>
- Black, R. A. (2003). *Kırık mum boyalar*, Çev: Esra Arslan, Nobel: Ankara.
- Cambridge Sözlüğü. (t.y.). *Creativity Anlamı*, Erişim Tarihi: 20.03.2024, <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/creativity>
- Campbell, L. A. (2014). *Volumetric shape making and pattern cutting*. Shapeshifting: A Conference on Transformative Paradigms of Fashion and Textile Design. Auckland, Yeni Zelanda. April
- Cutting Class (t.y.). *Subtraction pattern cutting with Julian Roberts*. Erişim tarihi: 23.03.2024, <https://www.thecuttingclass.com/subtraction-pattern-cutting-with-julian-roberts/>
- Cohen, L., Manion, L., Morrison, K. (2007). *Research methods in education*. Routledge: New York.



- Çeğindir, N. Y., Çakmak, Ş. (2019). *Giysi tasarımında yenilikçi kalıp hazırlama teknikleri üzerinde alanyazın taraması*, INFAD 4. Uluslararası Sanat, Tasarım ve Moda Kongresi. pp. 85-105, May, Beyrut, Lübnan.
- Çeğindir, N. Y., Öz, C. (2016). Creative pattern cutting experimentations under projection of scamper technique, *İdil Dergisi*. 5(23), 941-954. <http://dx.doi.org/10.7816/idil-05-23-10>.
- Çeğindir, N. Y. (2020). *100 Soruda giysi mimarisi*, Gazi Kitabevi.
- Department for Culture, Media and Sport DCMS. (2016). Creative industries economic estimates methodology, Erişim tarihi: 04.03.2024. [https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/499683/CIEE\\_Methodology.pdf](https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/499683/CIEE_Methodology.pdf)
- Farra, E. (2021). A Former patternmaker for Yohji Yamamoto and Calvin Klein launches a line of her own, Erişim tarihi: 02.04.2024. <https://www.vogue.com/article/ashlyn-new-designer-collection-pattern-maker>
- Flew, T. (2011). *The creative industries: culture and policy*. Los angeles: Sage Publications. <https://sk.sagepub.com/books/the-creative-industries>
- Hanley, T., Winter, L. A. (2013). What is a Systematic Review?, *Counselling Psychological Society*. 28(4), 3-6.
- Hardingham, L. (2016). How Can a Box Become a Garment?, *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 9(2), 97-105. <https://doi.org/10.1080/17543266.2016.1167254>
- Izoro, E. (2015). *Accidental Cutting*, Ibero-American Design Teaching Biennial, pp. 48-50, November. Madrid, Spain.
- James, A. M., Roberts, B. M. Kuznia, A. (2016). Transforming the sequential process of fashion production: Where zero-waste pattern cutting takes the lead in creative design, *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 9(2), 142-152. <https://doi.org/10.1080/17543266.2016.1167253>
- Kim, S., Kim, H.Y. (2023). Creative exploration: Zero-waste fashion design practices with traditional korean clothing, *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 16(2), 198-213, <https://doi.org/10.1080/17543266.2022.2148293>
- Lei, G., Li, X. (2021). “A Pattern Making Approach to Improving Zero-Waste Fashion Design”, *Fashion Practice*, 13(3), 443-463, <https://doi.org/10.1080/17569370.2021.1982503>.
- Mcquillan, H., Archer-Martin, J., Menzies, G., Bailey, J., Kane, K., Fox Dervin, E. (2018). Make/use: a system for open source, user-modifiable, zero waste fashion practice. *Fashion Practice*. 10(1), 7-33, <https://doi.org/10.1080/17569370.2017.1400320>
- Nakamichi, T. (2010). *Pattern magic*. Laurence King: Londra.
- Nakamichi, T. (2011). *Pattern magic 2*. Laurence King: Londra.
- Nakamichi, T. (2012). *Pattern magic: Stretch fabrics*. Laurence King: Londra.
- Nakamichi, T. (2014). *Pattern magic 3*. Laurence King: Londra.
- Nicholas, D., Ritchie, M. (1978). *Literature and bibliometrics*, Clive Bingley: Londra.
- Oxford İngilizce Sözlüğü, (t.y.). *Creativity anlamı*, Erişim tarihi: 20.03.2024, <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=creativity>

- Petticrew, M., Roberts, H. (2006). *Systematic reviews in the social sciences: a practical guide*, Wiley-Blackwell: New Jersey. <https://doi.org/10.1002/9780470754887>
- Page, A. (2013). Creative pattern technology. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 6(2), 89-98, <https://doi.org/10.1080/17543266.2013.793744>
- Potter, W. G. (1981). *Bibliometrics library trends*, Sweet Beagle: Bloomington.
- Rissanen, T. (2013). Zero-waste fashion design: A study at the intersection of cloth, fashion design and pattern cutting. PhD diss., University of Teknology, Sydney.
- Rissanen, T., Mcquillan, H. (2016). *Zero waste fashion design*, Fairchild Books: New York.
- Saeidi, E., Wimberley, V.S. (2018). Precious cut: Exploring creative pattern cutting and draping for zero-waste design, *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 11(2), 243-253, <https://doi.org/10.1080/17543266.2017.1389997>
- Shaughnessy, M. F. (1998). An interview with E. Paul Torrance: about creativity. *Educational Psychology Review*. 10(4). 441-452.
- Simonton, D. K. (2000). Creativity: cognitive, personal, developmental, and social aspects. *American psychologist*. 55, 151-158.
- Sürmeli Aydeniz, S., Çeğindir, N.Y. (2022). Creative pattern trials for above the keyboard wear with Trompe L'oeil illusion, *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 12(2), 365-378, <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1221685>
- Townsend, K., Mills, F. (2013). Mastering zero: How the pursuit of less waste leads to more creative pattern cutting. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 6(2), 104-111. <https://doi.org/10.1080/17543266.2013.793746>
- Tranfield, D., Denyer, D., Smart, P. (2003). Towards a methodology for developing evidence-informed management knowledge by means of systematic review. *British Journal of Management*. 14(3), 207-222. <https://doi.org/10.1111/1467-8551.00375>
- Valle-Noronha, J., Chun, N., De Assis B Soares, J. (2020). Failed expectations, successful disruptions: experimenting pattern-cutting from a student-centred learning perspective. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 13(3), 238-246. <https://doi.org/10.1080/17543266.2020.1778798>
- Wilson, D. (2024). Best fashion schools in the world for 2024, Erişim tarihi: 24.03.2024 <https://ceoworld.biz/2024/02/26/best-fashion-schools-in-the-world-for-2024/>
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınevi.

T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

TURKISH JOURNAL OF FASHION DESIGN AND MANAGEMENT DERGİSİ (TJFDM)

YAYIM İLKELERİ ve YAZIM KURALLARI

### Yayım İlkeleri

1. Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM) Dergisi; <http://www.dergipark.gov.tr> adresi üzerinden yılda üç sayı olmak üzere sosyal bilimler ile interdisipliner alanlarda yapılan çalışmaların yer aldığı indekslerde taranan uluslararası hakemli dergi olarak yayımlanır.
2. Dergide yayınlanan makalelerin basım dili Türkçe veya İngilizce'dir.
3. Dergide; Moda, Giysi Tasarımı, Hizmet Tasarımı, Ürün Tasarımı, Endüstriyel Tasarım, Görsel Sanatlar, Mimarlık, Peyzaj Mimarlığı, İç Mimarlık, Moda Pazarlaması, Pazarlama, Moda Yönetimi, Güzel Sanatlar, Tasarım Hukuku, İşletme ve Tasarım Felsefesi alanında daha önce yayımlanmamış orijinal araştırma makaleleri ile derleme çalışmalar yayımlanır.
4. Dergi özel sayısında kongre ve sempozyum kitaplarında özet veya tam metni basılmış ve hakem kontrolünden geçmiş olan makaleler yayımlanır. Editöre mektup şeklinde yazılmış makaleler kabul edilmez.
5. Her sayıda bir yazarın ilk isim olarak yer aldığı en fazla iki makalesine yer verilir. Dergide basıma kabul edilen makalelerin bilimsel sorumlulukları yazarlarına aittir.
6. Dergide yayına kabul edilen makalelerin telif hakkı dergiye aittir, makalelerin yazarlarına telif ücreti ödenmez.
7. Dergide yayınlanan makalelerin yayın hakkı dergiye aittir, dergi yönetim kurulundan izin almadan başka bir yerde yayınlanamaz.
8. Dergide yayınlanması istenilen makaleler için makale başvuruları online olarak <http://dergipark.gov.tr/> adresinden yapılır.
9. Yayınlanmak üzere dergiye gönderilen, sosyal bilimler dahil tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir. Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurullarla ilgili bilgi verilmelidir.
10. Yazar/lar makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer vermelidir.
11. Dergiye gönderilen araştırma ve derleme makaleleri; Türkçe veya İngilizce dillerinden birisi olarak; Başlık, Özet ile Türkçe Anahtar Sözcükler, Abstract ile İngilizce Anahtar Sözcükler, Giriş, Ana Konu, Materyal ve Yöntem, Araştırma Bulguları, Tartışma, Sonuç, Kaynaklar ana başlıkları altında hazırlanmalıdır. Araştırma Bulguları ile Tartışma bölümleri veya Tartışma ile Sonuç bölümleri tek başlık altında da yazılabilir.
12. Makalelerde, yer alan kaynaklar makalenin özgünlüğü ve güncelliğini koruması açısından güncel olmalıdır, Geçmişten itibaren güncelliğini koruyan bilgilerde ise eski tarihli kaynaklar da kullanılabilir.

- 13.** Dergide yayınlanma talebi ile başvuran makalelerin daha önce hiçbir yayın organında basılmamış olması gerekmektedir. Bunun sorumluluğu yazara aittir.
- 14.** Turkish Journal of Fashion Design and Management Dergisi'nde yayımlanacak makalelerde derginin önceki sayılarında yayımlanan en az bir yayına atıf yapılması dergi için önem arz etmektedir.

## **Yazım Kuralları**

1. Dergiye gönderilen makaleler Microsoft Word yazılımı ile “.docx” formatında, sütun halinde toplamda özel sayılar hariç en fazla 25 sayfayı geçmeyecek, A4 kağıdına üst, alt, sol kenarlardan “2,5 cm”, sağ kenardan “2 cm” boşluk olacak şekilde yazılmalıdır.
2. Makalenin yazım karakteri “Times New Roman”, yazı büyüklüğü “12” punto olmalıdır. Metnin satır aralığı “1,15 satır”, her paragraf sonrası bırakılacak aralık “6 nk”, her bölüm sonrası bırakılacak paragraf aralığı “12 nk” olmalıdır. Tüm paragraflar ve başlıklar 0,5 cm içeri sol kenardan başlamalıdır. Metin tümüyle iki yana yaslı hizalanmalıdır. Metinde heceleme yapılmamalıdır. Kalın veya altı çizili yazı kullanımı ile metin vurgulama mümkünse yapılmamalıdır.
3. Makalenin Türkçe veya İngilizce olan ana başlığı koyu ve “12” punto, ikinci dildeki başlık koyu olmadan italik ve “12” punto olmalıdır. Başlıklar her kelimenin ilk harfi büyük olacak şekilde yazılmalıdır.
4. Makale yazarlarının adı soyadı makale adının altında, sol yana dayalı olarak, “10” punto büyüklüğünde ve koyu yazılmalıdır. Yazarların Orcid numaraları ile unvanları yazar ad soyadlarının altında normal karakterde “10” punto büyüklüğünde yazılmalıdır.

Dergiye makale gönderen yazarların “orcid” numarası olmalıdır ve yazarlar makalelerinde isimlerinin altına “orcid” numaralarını yazmalıdır. Orc ID’si olmayan yazarların makaleleri basılamaz.

Yazar/yazarların isimleri, makale başlığının altında “6 nk” boşluk bırakılarak unvan belirtilmeden koyu, “11” punto büyüklüğünde, ad ve soyadlarının baş harfleri büyük harfle ortalı yazılmalıdır. Birden fazla yazar olması durumunda yazarların isimleri birbirlerinden “virgül” tuşu ile ayrılmalıdır.

Yazarların, unvan, kurum bilgileri, orchid numaraları üst simge ile numaralandırılarak sırası ile isimlerin altında “10” punto büyüklüğünde yazılmalıdır. Ayrıca makalenin sorumlu yazarının ismi yazılmalıdır.

## **Hazır Giyim Sektöründe Pazarlama Maliyetleri**

*Marketing Costs in The Apparel Sector*

**Ece Nüket ÖNDOĞAN<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Asst.of Prof., Ege University, Faculty of Fashion and Design, Izmir-Turkey Orcid: 0000-0002-8949-4611*

**Corresponding Author:** Ece Nüket Öndoğan ecenuket@gmail.com

5. Makalede en fazla 3. düzeyde bölüm başlıkları kullanılmalıdır. Birinci düzey olan ana başlıklar koyu, (Giriş, Özet, Materyal vb) sola dayalı, “12” punto büyüklüğünde ve büyük harflerle yazılmalıdır. İkinci düzey başlıklar, sola dayalı, her kelimesinin ilk harfi büyük olarak koyu yazılmalı ve yazı büyüklüğü “12 punto” olmalıdır. Gerektiğinde kullanılacak olan üçüncü düzey başlıklar sola dayalı, sadece ilk kelimenin ilk harfi büyük şekilde “12 punto” ve koyu yazılmalıdır.
6. Makalede yer alan “Öz” ve “Abstract” bölümleri çalışmanın amacı ile araştırma bulgularını içermelidir. “Öz” ve “Abstract” bölümleri en fazla “200” kelimedenden oluşmalıdır. Öz ve Abstract’ta, kaynakça, kısaltma, çizelge, çizge ve resim gibi ekler yer almamalıdır.
7. Anahtar sözcükler: “Öz” ve “Abstract” bölümlerinden sonra en az 3 en fazla 5 tane anahtar sözcükler (keywords) yer almalıdır. Anahtar sözcükler makale taramasında yardımcı olacak kelimelerden seçilmelidir.



8. Yabancı yazarlardan gelen İngilizce makalelerin Türkçe “Öz” bölümü dergi editör kurulu tarafından hazırlanır.
9. Makalede yer alan sayısal değerlerde bin ayırıcı nokta ile yapılmalı, ondalık haneler ile virgül ile ayrılmalıdır (Örnek: 1.529,50 veya 1.257.485,57 gibi).
10. Fotoğraf, Resim, Çizim ve benzeri sunuşlar “Şekil”, grafiksel değerlerin verilmesi (Grafikler) “Çizge”, sayısal değerlerin verilmesi (Tablolar) “Çizelge” olarak isimlendirilmelidir. Şekil ve Çizgelerin başlıkları altta ve sola dayalı, Çizelgelerin başlıkları üstte ve sola dayalı yer almalıdır.
- Şekil, Çizge ve Çizelgelerin numaralandırılması makale içerisinde sıra ile yapılmalı ve koyu yazılmalıdır. Makale içerisinde verilen resim, fotoğraf, çizim, çizelge ve çizgelere metin içerisinde atıf yapılmalıdır (Resim 1., Çizge 4., Fotoğraf 2. vb).
11. Makalede her sayfaya sayfa numarası verilmelidir. Sayfa numaraları sayfanın altında orta kısımda bulunmalıdır. Sayfa numarası yazı karakteri Times New Roman, yazı büyüklüğü ise “11” punto olmalıdır.
12. Makale içerisinde atıflar (Yazar/Yazarların Soyadı, Tarih) şeklinde verilmelidir. Metin içinde gösterilen her kaynak, mutlaka “Kaynaklar Listesi”nde yer almalıdır. Kaynaklar listesi alfabetik sırada ve yazar-tarih sistemine göre verilmelidir. Aynı yazarın iki veya daha fazla yayını kullanılmış ise Kaynaklar Listesinde eski tarihli yayın önce verilmelidir. Kitap ve kitap bölümü adının her kelimesinin ilk harfi büyük harf olmalıdır. Bir kuruluşun yayınları ise yayın numarasıyla verilmeli, değilse basıldığı matbaa adı ve şehri belirtilmelidir. Literatürün yayımlandığı dergi adı kısaltma yapılmadan açık olarak yazılmalıdır. Kaynakların yazılışında satırlar iki yana eşit dağılmalı, satırlar asılı olarak alt satırlar 1,0 cm içeriden başlamalıdır. Kaynakça yazım şekli için örnekler aşağıda verilmiştir.

**Örnek:**

KAYNAKÇA	
Dergiler	
Tek yazarlı makale	Yazar, A. (Yıl). Makale Başlığı, Akademik Dergi adı, cilt, sayı, sayfa numaraları, Basıldığı yayınevi, Ülke
İki veya daha fazla yazarlı makale	Yazar, A.A., Yazar, B., Yazar, C., (Yıl). Makale Başlığı, <i>Akademik Dergi adı</i> , cilt, sayı, sayfa numaraları, Basıldığı yayınevi, Ülke
Yayınlanmadan önce bir sitede çevrimiçi yayınlanan makale	Yazar, A., (Yıl). Makale Başlığı, Gelişmiş çevrimiçi yayın. [Alınan URL] veya [DOI]
Kitap	
Tek yazarlı	Yazar, A.A., (Yıl). <i>Kitabın adı</i> . Sayfa numaraları, Yayınevi, Ülke.
İki yazarlı	Yazar, A.A., Yazar, B., (Yıl). <i>Kitap adı</i> . Sayfa numaraları, Yayınevi, Ülke
Kitapta bölüm	Yazar, A.A., (Yıl). Bölüm başlığı. Editör adı (Ed.), <i>Kitap adı</i> . Sayfa numaraları, Yayınevi, Ülke
Konferans, Kongre, Sempozyum	
Kongre Kitabı (Proceeding)	Yazar, A.A., (Ed.). (Yıl). ay. X Kongresi kitapçığı, Sayfa numarası, Şehir, Ülke
Bitirme Tezi	
Doktora	Yazar, A.A., (Yıl). Doktora tez adı. Danışman adı, Tezin alındığı veri tabanı, Tezin numarası, Sayfa sayıları, Yapıldığı enstitü adı, Üniversite

## Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

	adı, Şehir
Yükseklisans	Yazar, A.A., (Yıl). Yüksek lisans tez adı, Tezin alındığı veri tabanı, Tez numarası, Sayfa sayısı, Yapıldığı enstitü adı, Üniversite adı, Şehir
Teknik Rapor	
Rapor	Yazar, A.A., (Yıl). Çalışmanın adı (Çalışma raporu numarası: xxx). Sayfa sayıları, Çalışma raporunu hazırlatan kurum adı, Şehir, Ülke
Online Kaynaklar	
WEB Sayfası	Yazar, A.A., (Yıl). ay, gün. Dokümanın adı, [Format tanımlaması]. Alınan web adresi, <a href="http://URL">http://URL</a> , Erişim Tarihi:
Diğer Referans Türleri	
Eleştiri	Eleştirmen RR, Yıl. Eleştirinin başlığı [Yayının gözden geçirilmesi Yayın adı, Yazan Yazarın Adı A.A. Yazar]. Periyodüğün Adı, Cilt (Sayı), Sayfalar.
Patent	Patent Sahibi A.A., Sayının Yılı. Patent Numarası. Yer: Patenti Veren Ofis.

Anner, M., (2020). *Abandoned? The Impact of COVID-19 on Workers and Businesses at the Bottom of Global Garment Supply Chains*, Penn State Center for Global Workers' Rights (CGWR), April.01.2020, Research Report, p. 3, <https://www.workersrights.org/wp-content/uploads/2020/03/Abandoned-Penn-State-WRC-Report-March-27-2020.pdf> (Erişim Tarihi: 02.01.2021)

BGMEA, (2020). *Impact of COVID-19*, Bangladesh Garment Manufacturers and Exporters Association, <https://www.bgmea.com.bd/> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)

Barrie, L., (2020). *Workers in Cambodia and Myanmar Feel Coronavirus Fall-Out*, Just-Style. 13.March.2020, [https://www.just-style.com/news/workers-in-cambodia-and-myanmar-feel-coronavirus-fall-out\\_id138311.aspx](https://www.just-style.com/news/workers-in-cambodia-and-myanmar-feel-coronavirus-fall-out_id138311.aspx) (Erişim Tarihi: 18.11.2020)

Bashimov, G., (2017). Türk Tekstil ve Hazır Giyim Sektörünün Uluslararası Rekabet Gücü: ASEAN-5 Ülkeleri ile Karşılaştırmalı Analiz, *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:4, Sayı: 2, ss. 1- 15, e-ISSN: 2148-4996, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/339677>

Bedir Erişti, S.D., Kuzu, A., Kabakçı Yurdakul, I., Akbulut, Y., Kurt, A.A., (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Editör: Kurt A.A., Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, ss. 102, 109, <http://www.mku.edu.tr/files/1005-4a8f7119-18da-4212-82a9-771089655104.pdf>

Berg, B.L.,Lune, H., (2019). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 9ncu Baskıdan Çeviri, Çeviri Editörü: Prof.Dr. Asım Arı, Eğitim Kitabevi, Pearson, 4ncü Baskı, Eylül 2019, ISBN: 978-605-7557-92-6, ss. 13-17, Konya

Beyazaslan, G., (2020). *E-Ticarette Haziran Ayı Satış Verileri*, 10.Temmuz.2020, <https://www.ideasoft.com.tr/e-ticarette-haziran-ayi-satis-verileri/> (Erişim Tarihi: 18.12.2020)

Beymen Dijital, (2020). Beymen Dijital ve Trunk Show, 9 Ekim 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Qb0igMzKfYE> (Erişim Tarihi: 03.02.2021)

Bolat, C., (2020). Zara Online Alışverişlerini İkiye Katladığı İçin 1.200 Mağazasını Kapatıyor, 19.Haziran.2020, <https://pazarlamasyon.com/zara-online-alisverisleri-ikiye-katladigi-icin-1200->

[magazasini-kapatiyor/](#) (Erişim Tarihi:04.01.2021)

Cazin, N., (2020). “Coronavirus: Five Survival Strategies for Fashion Players”, September.19.2020, <https://blog.euromonitor.com/coronavirus-five-survival-strategies-for-fashion-players/> (Erişim Tarihi: 15.12.2020)

Clean Clothes, (2020). Live Blog on How The Coronavirus Influences Workers in Supply Chains, <https://cleanclothes.org/news/2021/live-blog-on-how-the-coronavirus-influences-workers-in-supply-chains> (Erişim Tarihi: 20.11.2020)

Dengiz, O., (2017). Endüstri 4.0: Üretimde Kavram ve Algı Devrimi, *Makina Tasarım ve İmalat Dergisi*, Cilt. 5/1, ss.

38-45, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/464615>

Demirdöğmez, M., Taş, H.Y., Gültekin, N., (2020). Koronavirüs'ün (COVID-19) E-Ticarete Etkileri, *OPUS Uluslar arası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 16, Sayı: 29, E-ISSN: 2528-9535, ss. 125-145, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1094574>

Duran, M.S., Acar, M., (2020). Bir Virüsün Dünyaya Ettikleri: COVID-19 Pandemisinin Makroekonomik Etkileri, *International Journal of Social and Economic Sciences*, 10(1), E-ISSN: 2667-4904, pp. 54-67, <http://www.ijses.org/index.php/ijses/article/view/262/256>

Dünya, (2020). Vakko Yeni Dönemdeki Hedeflerini Açıkladı, 01.Mayıs.2020, (Erişim Tarihi: 20.12.2020), <https://www.dunya.com/sirketler/vakko-yeni-donemdeki-hedeflerini-acikladi-haberi-469256>

Economic Times, (2020). Ralph Lauren: 4Q Sales Hit of Up to \$70M From Coronavirus, 14.Şubat.2020, <https://retail.economictimes.indiatimes.com/news/apparel-fashion/apparel/ralph-lauren-4q-sales-hit-of-up-to-70m-from-coronavirus/74134546> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)

Erdoğdu, M.F., (2020). FLO Turuncu Bağcık ile En İyi Sosyal Sorumluluk Projesi Alanında Ödül Aldı, 24.Eylül.2020, <https://www.aa.com.tr/tr/sirkethaberleri/perakende/flo-turuncu-bagcik-ile-en-iyi-sosyal-sorumluluk-projesi- alaninda-odul-aldi/659615> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)

Ersoy, H., Gürbüz, A.O., Fındıkçı Erdoğan M., (2020). COVID-19'un Türk Bankacılık ve Finans Sektörü Üzerine Etkileri, Alınabilecek Önlemler, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, COVID-19 Sosyal Bilimler Özel Sayısı, Yıl: 19 Sayı: 37 Bahar, ss. 146-173, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1165951>

Euronews, (2020). Sağlık Bakanı Koca Koronavirus COVID-19 Salgını ile İlgili Açıklama Yapıyor, <https://tr.euronews.com/2020/03/10/saglik-bakani-koca-koronavirus-COVID-19-salgini-ile-iligili-aciklama-yapiyor> (Erişim Tarihi: 08.10.2020)

Financial Times, (2020). Zara Owner to Write off Nearly €300m of Inventory,18.03.2020, <https://www.ft.com/content/a9aa4010-6901-11ea-800d-da70cff6e4d3> (Erişim Tarihi: 05.01.2021)

Friedman, A., (2020). Cotton Prices Wilt Below 50 Cents a Pound as Demand, *Sourcing Journal*, 25.03.2020, <https://sourcingjournal.com/market-data/cotton-data/cotton-prices-demand-usda-apparel-coronavirus-201955/> (Erişim Tarihi: 04.01.2021)

Güler, H.N., (2020). Koronavirüsü (COVID-19) Günlerinde Bankalara İletilen Müşteri İtiraz ve

- Şikayetlerinin İncelenmesi, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, Eurasian Journal of Researches in Social and Economics (EJRSE), 7(4), 85-99, ISSN: 2148-9963, Cilt. 7, Sayı. 4, ss. 85-99, <https://dergipark.org.tr/en/pub/asead/issue/54055/716811>
- Jones, L., Palumbo, D., Brown, D., (2020). *Koronavirüs: Salgın Küresel Ekonomiyi Nasıl Etkiledi?*, BBC News, 02.07.2020, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-53249686> (Erişim Tarihi: 07.01.2021)
- He, H., Harris, L., (2020). The Impact of COVID-19 Pandemic on Corporate Social Responsibility and Marketing Philosophy, *Journal of Business Research*, Volume. 116, pp. 176-182, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0148296320303295?via%3Dihub>
- Hug, R., (2020). A success story: The Bangladeshi Garment Sector has Made Remarkable Progress in Recent Years, [https://www.bgmea.com.bd/page/A\\_success\\_story:\\_The\\_Bangladeshi\\_garment\\_sector\\_has\\_made\\_remarkable\\_progress\\_in\\_recent\\_years](https://www.bgmea.com.bd/page/A_success_story:_The_Bangladeshi_garment_sector_has_made_remarkable_progress_in_recent_years), <https://businessindia.co/emagazine/shree-cement-stellar-performer> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)
- İHKİB, (2020). Koronavirüsle Birlikte Hazır Giyim ve Moda Sektörü'nde Beklenen Değişim ve Dönüşümler, <https://www.ihkib.org.tr/tr/bilgi-bankasi/dunyadan-haberler/i-4023> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)
- Karakaş, G., (2020). COVID-19 Sürecinde Kurumsal Sosyal Sorumluluk, [http://www.tuhid.org/pdf/COVID-19-Surecinde-KSS\\_1590136304.PDF](http://www.tuhid.org/pdf/COVID-19-Surecinde-KSS_1590136304.PDF) (Erişim Tarihi: 15.01.2021)
- Karaköse, D., (2020). 2020'nin Öne Çıkan 10 Markası, 18.11.2020, <https://vogue.com.tr/moda/2020nin-one-cikan-10-markasi> (Erişim Tarihi: 25.12.2020)
- Kish, M., (2020). Adidas Reports 80 Percent Short-Term Sales Drop in China Due to Coronavirus, 11.March.2020, <https://www.bizjournals.com/portland/news/2020/03/11/adidas-reports-80-percent-short-term-sales-drop-in.html> (Erişim Tarihi: 18.02.2021)
- Koch, J., Frommeyer, B., Schewe, G., (2020). Online Shopping Motives During the COVID-19 Pandemic-Lessons from the Crisis, *Sustainability*, Volume 12, Issue 24, 10247, pp. 2-20, <https://doi.org/10.3390/su122410247>
- Russell, M., (2020). Europe's Textile&Apparel Sector Facing 50% Drop in Sales, Just-Style Home Apparel Sourcing Strategy, 01.April.2020, [https://www.just-style.com/news/europes-textile-apparel-sector-facing-50-drop-in-sales\\_id138446.aspx](https://www.just-style.com/news/europes-textile-apparel-sector-facing-50-drop-in-sales_id138446.aspx) (Erişim Tarihi: 04.02.2021)
- Solis, B., (2014). Digital Transformation and The Race Against Digital Darwinism, 09.09.2014, <https://www.briansolis.com/2014/09/digital-transformation-race-digital-darwinism/> (Erişim Tarihi: 05.02.2021)
- Soylu, Ö.B., (2020). Türkiye Ekonomisinde COVID-19'un Sektörel Etkileri, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, Cilt. 7, Sayı. 5, ISSN: 2148-9963, ss. 169-185, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1168046>
- Şen, E. ve Batı, G., (2020). COVID-19 Pandemik Krizinin Yönetim ve Ekonomi Politik Üzerine Olası Etkileri, Yönetim, Ekonomi ve Pazarlama Araştırmaları Dergisi, *Journal of Management, Economic and Marketing Research*, 4(2), ISSN: 2587-0785, ss. 71-84,

[https://www.yepad.org/2020/vol.4\\_issue.2\\_article.02\\_fulltext.pdf](https://www.yepad.org/2020/vol.4_issue.2_article.02_fulltext.pdf)

- UİB, (2020). COVID-19'un E-Ticaret Üzerindeki Etkileri, Uludağ İhracatçı Birlikleri Genel Sekreterliği Ar-Ge Şubesi, Ağustos.2020, s. 8, <https://uib.org.tr/tr/kbfile/COVID-19un-e-ticaret-uzerindeki-etkileri> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)
- Vakko, (2020). Vakko Mare S20 Online Trunk Show, 19 Haziran 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=lr0-zPio7xw> (Erişim Tarihi: 08.12.2020)
- Wach, E. (2013). *Learning About Qualitative Document Analysis*, ISD Practise Paper in Brief, ILT BRIEF13, August 2013, [www.ids.ac.uk](http://www.ids.ac.uk), pp. 1-10, <https://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/bitstream/handle/20.500.12413/2989/PP%20InBrief%202013%20QDA%20FINAL2.pdf?sequence=4> (Erişim Tarihi: 07.10.2020)
- Yalçın, M. (2006). *Eğitimde Gözlem ve Değerlendirme*, Nobel Yayın Dağıtım, ISBN: 9944770469, 9789944770460, Eğitim Yayınları Dizisi No. 266, 125 sayfa, ss. 40-55, Ankara.
- Yetiz, F., (2021). COVID-19 Pandemi Sürecinin Türk Bankacılık Sektörü Çalışanları ve Müşterilerine Etkileri: SWOT Analizi, *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, Ocak.2021, Özel Sayı. 22, ss. 109-117, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1430715>
- Yetmen, G., (2021). Lüks Moda Markalarının Dijital Dönüşümü, *İBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 10, ss. 161-187, e-ISSN: 2687-2811, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1471504>
- Yolcu, E., (2020). Satışları Düşen Inditex Group İlk Kez Zarar Açıkladı (Grup Geçen Yıl İlk Çeyrekte 734 Milyon Euro Kar Duyurmuştu), *Textilegence International Textile Magazine*, 22.Haziran.2020, <https://www.textilegence.com/satislari-dusen-inditex-group-ilk-kez-zarar-acikladi/> (Erişim Tarihi: 14.12.2020)



T.C.

EGE UNIVERSITY

TURKISH JOURNAL OF FASHION DESIGN AND MANAGEMENT (TJFDM)

PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES

## Publication Principles

### Instructions to Authors of Manuscripts

1. Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM) is international refereed journal which is published three times a year over Dergipark (<http://www.dergipark.gov.tr>). It is scanned in the indexes and contains studies in social sciences and interdisciplinary fields.
2. The publication language of the journal is English and Turkish.
3. The journal publishes original research articles and review studies in Fashion, Cloth Design, Service Design, Product Design, Industrial Design, Visual Arts, Architecture, Landscape Architecture, Interior Architecture, Fashion Marketing, Marketing, Fashion Management, Fine Arts, Design Law, Business Administration and Design Philosophy which are not previously published elsewhere. The journal's special issues publish studies that have been peer-reviewed and previously included in a conference abstract book or in the conference proceedings. The articles that are prepared in the form of "Letter to the Editor" will not be accepted.
4. In the special issue of the journal, articles with a summary or full text of which have been printed and that have passed the referee control are published in the congress and symposium books. Articles written in the form of a letter to the editor are not accepted.
5. If the first authors are the same in the manuscripts, only two of them are accepted for the publication in the same issue. Authors are responsible for the scientific content of the manuscripts to be published.
6. The journal holds the copyright of the published articles, and does not pay a copyright fee to the authors.
7. The journal holds the publishing rights of the published articles, and they cannot be published elsewhere without the permission of the board of the journal.
8. Application of the manuscripts should be done via web address; <http://dergipark.gov.tr/>
9. Ethics committee approval must be obtained separately for researches in all disciplines, including social sciences, and clinical and experimental studies on humans and animals that are submitted to the journal for publication, and this approval must be specified and documented in the article. Under this heading, information about ethical rules should be given under separate headings for the referee, author and editor.
10. Author/s should include a statement that the Research and Publication Ethics are complied with in the articles.
11. The research or review articles should be prepared in English or Turkish under the main headings; Title, Abstract in Turkish and English, Keywords in Turkish and English, Introduction, Material and Methods, Findings, Discussion, Results and References. Results and Discussion can also be written in a single title as "Results and Discussion".

- 12.** The references used in the articles should be up-to-date for preserving the originality and the currency of the study with the latest research. For the studies that keep their currency, earlier research can be used as references.
- 13.** The submitted manuscripts must not be published elsewhere or should not be under review by another journal at the time of submission. This issue is considered to be within the responsibility of the authors.
- 14.** Any citation in your articles to at least one article among the previous papers published in our journal has a great importance for Turkish Journal of Fashion Design and Management.

## **Writing Rules Author Guidelines**

1. Manuscripts must be submitted in Word with the extension of “.docx”. All parts of the manuscript must be typewritten, single column, double-spaced, with margins of at least one inch on all sides. Number manuscript pages consecutively through-out the paper and except special numbers not to exceed 25 pages in total.
2. The author must use “12” point Times Roman for text. The main body of the manuscript should have a line spacing of 1,15 lines and after each paragraph a “6 nk” spacing should be followed. After each heading, the paragraph spacing should be “6 nk”. All paragraphs and headings should start at the left margin inside 0,5 cm. The text should be fully justified. There should be no hyphenation (cutting words). The authors are discouraged from highlighting text with the use of bold or underlined fonts.
3. The English and Turkish title of the manuscript should be in written with capital letters in “12” pt, bold and centered in the page. The name(s) and surname(s) of the author(s) should be written under the title in “12” pt, bold and centered.
4. Authors of the submitted papers must obtain an “orcid” number and these numbers should be provided under their names in their articles. The articles of the authors without Orc ID cannot be published in our journal.

The name of the author(s) should be adjusted under the title after “6 nk” space, in 12 pt, bold, centered, without personal title. The name of the author(s) should start with a capital letter, and the surname(s) should be written in capitals. If the article has multiple authors, then, their names should be separated by “comma (,)”.

Title, institution information, orcid numbers of the authors should be numbered with the superscript and should be written in “10” font size under the names. Moreover, the correspondent author’s name should be provided in the same place.

### **Hazır Giyim Sektöründe Pazarlama Maliyetleri**

*Marketing Costs in The Apparel Sector*

**Ece Nüket ÖNDOĞAN<sup>1</sup>**

*<sup>1</sup>Asst.of Prof., Ege University, Faculty of Fashion and Design, Izmir-Turkey Orcid: 0000-0002-8949-4611*

**Corresponding Author:** Ece Nüket Öndoğan ecenuket@gmail.com

5. There should be at most three types of level titles in the submitted manuscripts. First level titles (Main Title) should be written in “14” pt, bold, in capitals. Second level titles, should be in “12” pt, aligned left and each word’s first letter should be in capitals. Third level titles, which will be used if necessary, should be in “12” pt, aligned left and the first letter of the first word should be written with a capital letter.
6. Sections of “Oz” and “Abstract” should include the aim of the study and the findings. The abstract should not exceed 200 words. In these sections, the authors should not use references, tables, summaries or any type of graphics including pictures.
7. Keywords: Keywords should be given after the abstract and the total number of keywords should be minimum 3 and maximum 5. Appropriate keywords should be chosen to help other researchers in their literature searches and find your paper as a relevant study.

8. The Turkish section of “Öz” of the manuscripts written in English and submitted by foreigner researchers, will be prepared by the journal’s editorial board.

9. In the article, decimal fractions should be separated by commas and the numbers should be separated with dots (eg. 1.529,50 or 1.25.485,57).

10. Photographs, Pictures, Drawings and similar representations should be named as “Figures”, graphical values (Graphs) should be given as “Diagrams”, numerical values (Tables) should be named as “Charts”.

The titles of the figures and diagrams should be given below the representations and aligned left, the title of the charts should be given over the representations and aligned right.

Numbering of Figures, Diagrams and Tables should be done in order and written in bold. The given representations should be cited in the text as (Figure 1., Diagram 4., Chart 2. etc).

11. Each page of the manuscript should be numbered. The numbers should be given below the page and it should be centered. The font of the page numbering should be “Times New Roman” and it should be in “11” pt.

12. Citations in the text should be done using square brackets. A number enclosed in square brackets is placed in the text indicating the relevant reference. Citations are numbered in the order in which they are given in the references. Each referenced source in the text must also be given in the list of references. The references should be listed according to the alphabetical order and in the APA style. If an author is cited more than one in the same text, then in the reference list the author’s articles should be ordered based on their publication dates (the prior publication should be given first). First letter of each word for the titles of the books and book chapters should be in capital. If the cited reference is an institutional publishing, then a publishing number for Institutional publishing or publisher’s name and address should be given. If not, the name of the printing house and the city information should be given. Journal titles must be written in full. Each entry in the references must be justified (distributed evenly between the margins), hanging indentation should be enabled and inner rows should start after 1.0 cm spacing. Some examples are given below for the styling of references:

Examples:

REFERENCES	
Journals	
Basic format (with one author)	Author AA. Year. Title of article. <i>Journal Title</i> volume(issue), pages.
Two or more authors	Author AA, Author B, Author C. Year. Title of article <i>Journal Title</i> volume(issue), pages.
Article published online ahead of placement in an issue	Author A. Year. Title of article. <i>Journal Title</i> Advance online publication. [Retrieved from URL] or [DOI]
Books	
Basic format (with one author)	Author AA. Year. <i>Title of book</i> . Place: Publisher.
Two authors	Author AA, Author B. Year. <i>Title of book</i> . Place: Publisher.
Chapter in an edited book	Author AA. Year. Chapter title. In E. E. Editor (Ed.), <i>Title of book</i> . Place: Publisher, pages.
Conferences	

Proceedings	Author AA. (Ed.). Year, Month. Proceedings of the XXX Symposium, City, Country.
Paper in proceedings	Author AA, Author B. Year, Month. Title of the paper. In E.E. Editor (Ed.), Proceedings of the XXX symposium (pages). City, Country.
Dissertation/Thesis	
PhD	Author AA. Year. Title of doctoral dissertation (Doctoral dissertation). Retrieved from/Available from Name of database Author AA. Year. Title of doctoral dissertation (Unpublished doctoral dissertation). Name of Institution, Location.
Master's	Author AA. Year. Title of a master's thesis (Master's thesis). Retrieved from/ Available from Name of database. (Accession or Order number) Author AA. Year. Title of a master's thesis (Unpublished master's thesis). Name of Institution, Location.
Technical report	
Report	Author AA. Year. Title of work (Report No. xxx). Place: Institution.
Online Sources	
Web page	Author AA. Year, Month Day. Title of document [Format description]. Retrieved from <a href="http://URL">http://URL</a>
Other reference types	
Review	Reviewer RR. Year. Title of review [Review of the publication Title of the publication, by A. A. Author]. Periodical Title, Volume(issue), pages.
Patent	Inventor AA. Year of the issue. Patent Number. Place: Office Issuing the Patent.



- Anner, M., (2020). *Abandoned? The Impact of COVID-19 on Workers and Businesses at the Bottom of Global Garment Supply Chains*, Penn State Center for Global Workers' Rights (CGWR), April.01.2020, Research Report, p. 3, <https://www.workersrights.org/wp-content/uploads/2020/03/Abandoned-Penn-State-WRC-Report-March-27-2020.pdf> (Erişim Tarihi: 02.01.2021)
- BGMEA, (2020). *Impact of COVID-19*, Bangladesh Garment Manufacturers and Exporters Association, <https://www.bgmea.com.bd/> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)
- Barrie, L., (2020). *Workers in Cambodia and Myanmar Feel Coronavirus Fall-Out*, Just-Style. 13.March.2020, [https://www.just-style.com/news/workers-in-cambodia-and-myanmar-feel-coronavirus-fall-out\\_id138311.aspx](https://www.just-style.com/news/workers-in-cambodia-and-myanmar-feel-coronavirus-fall-out_id138311.aspx) (Erişim Tarihi: 18.11.2020)
- Bashimov, G., (2017). Türk Tekstil ve Hazır Giyim Sektörünün Uluslararası Rekabet Gücü: ASEAN-5 Ülkeleri ile Karşılaştırmalı Analiz, *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:4, Sayı: 2, ss. 1- 15, e-ISSN: 2148-4996, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/339677>
- Bedir Erişti, S.D., Kuzu, A., Kabakçı Yurdakul, I., Akbulut, Y., Kurt, A.A., (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Editör: Kurt A.A., Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, ss. 102, 109, <http://www.mku.edu.tr/files/1005-4a8f7119-18da-4212-82a9-771089655104.pdf>
- Berg, B.L.,Lune, H., (2019). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 9ncu Baskıdan Çeviri, Çeviri Editörü: Prof.Dr. Asım Arı, Eğitim Kitabevi, Pearson, 4ncü Baskı, Eylül 2019, ISBN: 978-605-7557-92-6, ss. 13-17, Konya
- Beyazaslan, G., (2020). *E-Ticarette Haziran Ayı Satış Verileri*, 10.Temmuz.2020, <https://www.ideasoft.com.tr/e-ticarette-haziran-ayi-satis-verileri/> (Erişim Tarihi: 18.12.2020)
- Beymen Dijital, (2020). Beymen Dijital ve Trunk Show, 9 Ekim 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Qb0igMzKfYE> (Erişim Tarihi: 03.02.2021)
- Bolat, C., (2020). Zara Online Alışverişlerini İkiye Katladığı İçin 1.200 Mağazasını Kapatıyor, 19.Haziran.2020, <https://pazarlamasyon.com/zara-online-alisverisleri-ikiye-katladigi-icin-1200-magazasini-kapatiyor/> (Erişim Tarihi:04.01.2021)
- Cazin, N., (2020). “Coronavirus: Five Survival Strategies for Fashion Players”, September.19.2020, <https://blog.euromonitor.com/coronavirus-five-survival-strategies-for-fashion-players/> (Erişim Tarihi: 15.12.2020)
- Clean Clothes, (2020). Live Blog on How The Coronavirus Influences Workers in Supply Chains, <https://cleanclothes.org/news/2021/live-blog-on-how-the-coronavirus-influences-workers-in-supply-chains> (Erişim Tarihi: 20.11.2020)
- Dengiz, O., (2017). Endüstri 4.0: Üretimde Kavram ve Algı Devrimi, *Makina Tasarım ve İmalat Dergisi*, Cilt. 5/1, ss. 38-45, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/464615>
- Demirdöğmez, M., Taş, H.Y., Gültekin, N., (2020). Koronavirüs'ün (COVID-19) E-Ticarete Etkileri, *OPUS Uluslar arası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 16, Sayı: 29, E-ISSN: 2528-9535, ss. 125-145, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1094574>
- Duran, M.S., Acar, M., (2020). Bir Virüsün Dünyaya Ettikleri: COVID-19 Pandemisinin Makroekonomik Etkileri, *International Journal of Social and Economic Sciences*, 10(1), E-ISSN:

- 2667-4904, pp. 54-67, <http://www.ijses.org/index.php/ijses/article/view/262/256>
- Dünya, (2020). Vakko Yeni Dönemdeki Hedeflerini Açıkladı, 01.Mayıs.2020, (Erişim Tarihi: 20.12.2020), <https://www.dunya.com/sirketler/vakko-yeni-donemdeki-hedeflerini-acikladi-haberi-469256>
- Economic Times, (2020). Ralph Lauren: 4Q Sales Hit of Up to \$70M From Coronavirus, 14.Şubat.2020, <https://retail.economictimes.indiatimes.com/news/apparel-fashion/apparel/ralph-lauren-4q-sales-hit-of-up-to-70m-from-coronavirus/74134546> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)
- Erdoğan, M.F., (2020). FLO Turuncu Bağcık ile En İyi Sosyal Sorumluluk Projesi Alanında Ödül Aldı, 24.Eylül.2020, <https://www.aa.com.tr/tr/sirkethaberleri/perakende/flo-turuncu-bagcik-ile-en-iyi-sosyal-sorumluluk-projesi- alaninda-odul-aldi/659615> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)
- Ersoy, H., Gürbüz, A.O., Fındıkçı Erdoğan M., (2020). COVID-19'un Türk Bankacılık ve Finans Sektörü Üzerine Etkileri, Alınabilecek Önlemler, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, COVID-19 Sosyal Bilimler Özel Sayısı, Yıl: 19 Sayı: 37 Bahar, ss. 146-173, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1165951>
- Euronews, (2020). Sağlık Bakanı Koca Koronavirus COVID-19 Salgını ile İlgili Açıklama Yapıyor, <https://tr.euronews.com/2020/03/10/saglik-bakani-koca-koronavirus-COVID-19-salgini-ile-iligili-aciklama-yapiyor> (Erişim Tarihi: 08.10.2020)
- Financial Times, (2020). Zara Owner to Write off Nearly €300m of Inventory,18.03.2020, <https://www.ft.com/content/a9aa4010-6901-11ea-800d-da70cff6e4d3> (Erişim Tarihi: 05.01.2021)
- Friedman, A., (2020). Cotton Prices Wilt Below 50 Cents a Pound as Demand, *Sourcing Journal*, 25.03.2020, <https://sourcingjournal.com/market-data/cotton-data/cotton-prices-demand-usda-apparel-coronavirus-201955/> (Erişim Tarihi: 04.01.2021)
- Güler, H.N., (2020). Koronavirüsü (COVID-19) Günlerinde Bankalara İletilen Müşteri İtiraz ve Şikayetlerinin İncelenmesi, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, Eurasian Journal of Researches in Social and Economics (EJRSE), 7(4), 85-99, ISSN: 2148-9963, Cilt. 7, Sayı. 4, ss. 85-99, <https://dergipark.org.tr/en/pub/asead/issue/54055/716811>
- Jones, L., Palumbo, D., Brown, D., (2020). *Koronavirüs: Salgın Küresel Ekonomiyi Nasıl Etkiledi?*, BBC News, 02.07.2020, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-53249686> (Erişim Tarihi: 07.01.2021)
- He, H., Harris, L., (2020). The Impact of COVID-19 Pandemic on Corporate Social Responsibility and Marketing Philosophy, *Journal of Business Research*, Volume. 116, pp. 176-182, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0148296320303295?via%3Dihub>
- Hug, R., (2020). A success story: The Bangladeshi Garment Sector has Made Remarkable Progress in Recent Years, [https://www.bgmea.com.bd/page/A\\_success\\_story:\\_The\\_Bangladeshi\\_garment\\_sector\\_has\\_made\\_remarkable\\_progress\\_in\\_recent\\_years](https://www.bgmea.com.bd/page/A_success_story:_The_Bangladeshi_garment_sector_has_made_remarkable_progress_in_recent_years), <https://businessindia.co/emagazine/shree-cement-stellar-performer> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)

- İHKİB, (2020). Koronavirüsle Birlikte Hazır Giyim ve Moda Sektörü'nde Beklenen Değişim ve Dönüşümler, <https://www.ihkib.org.tr/tr/bilgi-bankasi/dunyadan-haberler/i-4023> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)
- Karakaş, G., (2020). COVID-19 Sürecinde Kurumsal Sosyal Sorumluluk, [http://www.tuhid.org/pdf/COVID-19-Surecinde-KSS\\_1590136304.PDF](http://www.tuhid.org/pdf/COVID-19-Surecinde-KSS_1590136304.PDF) (Erişim Tarihi: 15.01.2021)
- Karaköse, D., (2020). 2020'nin Öne Çıkan 10 Markası, 18.11.2020, <https://vogue.com.tr/moda/2020nin-one-cikan-10-markasi> (Erişim Tarihi: 25.12.2020)
- Kish, M., (2020). Adidas Reports 80 Percent Short-Term Sales Drop in China Due to Coronavirus, 11.March.2020, <https://www.bizjournals.com/portland/news/2020/03/11/adidas-reports-80-percent-short-term-sales-drop-in.html> (Erişim Tarihi: 18.02.2021)
- Koch, J., Frommeyer, B., Schewe, G., (2020). Online Shopping Motives During the COVID-19 Pandemic-Lessons from the Crisis, *Sustainability*, Volume 12, Issue 24, 10247, pp. 2-20, <https://doi.org/10.3390/su122410247>
- Russell, M., (2020). Europe's Textile&Apparel Sector Facing 50% Drop in Sales, Just-Style Home Apparel Sourcing Strategy, 01.April.2020, [https://www.just-style.com/news/europes-textile-apparel-sector-facing-50-drop-in-sales\\_id138446.aspx](https://www.just-style.com/news/europes-textile-apparel-sector-facing-50-drop-in-sales_id138446.aspx) (Erişim Tarihi: 04.02.2021)
- Solis, B., (2014). Digital Transformation and The Race Against Digital Darwinism, 09.09.2014, <https://www.briansolis.com/2014/09/digital-transformation-race-digital-darwinism/> (Erişim Tarihi: 05.02.2021)
- Soylu, Ö.B., (2020). Türkiye Ekonomisinde COVID-19'un Sektörel Etkileri, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, Cilt. 7, Sayı. 5, ISSN: 2148-9963, ss. 169-185, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1168046>
- Şen, E. ve Batı, G., (2020). COVID-19 Pandemik Krizinin Yönetim ve Ekonomi Politik Üzerine Olası Etkileri, Yönetim, Ekonomi ve Pazarlama Araştırmaları Dergisi, *Journal of Management, Economic and Marketing Research*, 4(2), ISSN: 2587-0785, ss. 71-84, [https://www.yepad.org/2020/vol.4\\_issue.2\\_article.02\\_fulltext.pdf](https://www.yepad.org/2020/vol.4_issue.2_article.02_fulltext.pdf)
- ÜİB, (2020). COVID-19'un E-Ticaret Üzerindeki Etkileri, Uludağ İhracatçı Birlikleri Genel Sekreterliği Ar-Ge Şubesi, Ağustos.2020, s. 8, <https://uib.org.tr/tr/kbfile/COVID-19un-e-ticaret-uzerindeki-etkileri> (Erişim Tarihi: 19.12.2020)
- Vakko, (2020). Vakko Mare S20 Online Trunk Show, 19 Haziran 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=lr0-zPio7xw> (Erişim Tarihi: 08.12.2020)
- Wach, E. (2013). *Learning About Qualitative Document Analysis*, ISD Practise Paper in Brief, ILT BRIEF13, August 2013, [www.ids.ac.uk](http://www.ids.ac.uk), pp. 1-10, <https://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/bitstream/handle/20.500.12413/2989/PP%20InBrief%2013%20QDA%20FINAL2.pdf?sequence=4> (Erişim Tarihi: 07.10.2020)
- Yalçınır, M. (2006). *Eğitimde Gözlem ve Değerlendirme*, Nobel Yayın Dağıtım, ISBN: 9944770469, 9789944770460, Eğitim Yayınları Dizisi No. 266, 125 sayfa, ss. 40-55, Ankara.

- Yetiz, F., (2021). COVID-19 Pandemi Sürecinin Türk Bankacılık Sektörü Çalışanları ve Müşterilerine Etkileri: SWOT Analizi, *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, Ocak.2021, Özel Sayı. 22, ss. 109-117, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1430715>
- Yetmen, G., (2021). Lüks Moda Markalarının Dijital Dönüşümü, *İBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 10, ss. 161-187, e-ISSN: 2687-2811, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1471504>
- Yoleri, E., (2020). Satışları Düşen Inditex Group İlk Kez Zarar Açıkladı (Grup Geçen Yıl İlk Çeyrekte 734 Milyon Euro Kar Duyurmuştu), *Textilegence International Textile Magazine*, 22.Haziran.2020, <https://www.textilegence.com/satislari-dusen-inditex-group-ilk-kez-zarar-acikladi/> (Erişim Tarihi: 14.12.2020)