

## BAROK SANATININ XVII. YÜZYIL OSMANLI KUMAŞ SANATINA ETKİLERİ VE BENZER YÖNLERİ\*



### EFFECTS OF THE BAROQUE ART ON THE SEVENTEENTH CENTURY OTTOMAN FABRIC ART AND SIMILAR ASPECTS\*

Ayşegül ZENCİRKIRAN\*\*

Yunus BERKLİ\*\*\*

#### ÖZ

Köklü bir medeniyetin üzerine inşa olan Türk Sanatı, geçmişten bugüne ideali bulma gayesi ile sürekli bir yenilik içerisinde olmuş ve birbirinden orijinal eserler meydana getirmiştir. Kültürel, sosyal, ekonomik, dini birçok alanda dönemleri hakkında bilgi veren belge niteliğinde ve bu sanatın önemli dallarından biri olan Osmanlı kumaşları, farklı dönemlerde, farklı özellikler taşımaktadır. Bu özellikler bazen bir gelişimin izlerini taşıırken bazen de diğer kültürlerin etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan farklı olarak bu özelliklerin yer yer etkiden ziyade benzerlikten öteye geçemedikleri görülmektedir. Makalemiz kapsamında XVII. Yüzyıl Osmanlı kumaş örnekleri, mevcut kaynaklardan elde edilen görseller ve gerekli bilgilerden faydalanılarak motif, kompozisyon, renk, motif boyutu ve formu, kullanılan malzeme özellikleri bakımından incelenmiştir. Bunun dışında Türk Sanatına ait geçmişe dönük incelenen diğer arkeolojik verilerde de Barok'a maledilen bazı özelliklere rastlanılmıştır. XVII. yüzyıl Osmanlı kumaşları arasında bu ortak unsurlara sahip sanat eserleri, somut birer belge niteliğinde analiz edilerek, hangilerinin benzerlik, hangilerinin etki kapsamında değerlendirilmesi gerektiği hususunda çeşitli bulgular elde edilmiştir. Türk sanatçıların üstün hayal gücü ile yeteneklerinin bir araya gelmesi ile oluşmuş Türk Sanatı ve eserlerinin bir grubunu temsil eden XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaşları, Barok sanatı ile birçok açıdan benzer özelliklere sahip olmasına rağmen bu sanattan etkilendiği de anlaşılmaktadır. Ancak bu etkileri de körü körüne uygulamak yerine kendi sanatsal değerleri ile harmanladıktan sonra eserlerine aksettirdiği de görülmektedir.

*Anahtar Kelimeler: Kumaş Sanatı, Osmanlı Kumaşı, Motif, Barok Sanatı*

\* Bu çalışma Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nin 28.05.2021-29.05.2021 tarihlerinde düzenlediği XIV. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu'nda sunulan aynı başlıklı yayımlanmamış bildirinin genişletilmiş halidir.

\*\* This study is an expanded version of the unpublished paper with the same title presented at the 4<sup>th</sup> International Symposium on Philosophy, Education, Arts and History of Science organized by Muğla Sıtkı Koçman University between 14-16 April, 2021.

\*\*\* Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Ana Bilim Dalı, Erzurum.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4304-9862> ♦ E-mail: [aysegulzencirkiran@gmail.com](mailto:aysegulzencirkiran@gmail.com)

\*\*\* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3650-3681> ♦ E-mail: [yberkli@atauni.edu.tr](mailto:yberkli@atauni.edu.tr)

### **ABSTRACT**

Turkish Art, built on a deep-rooted civilization, has managed to stay firmly attached to its roots both in the wide geography where the Turks have ruled and in all religions that have been adopted from the belief in the Tengri to Islam. When Turkish Art is examined by periods, it is possible to follow the sequence of development, like the links of a chain. Despite this, the Turks never repeated their style, and in every work they produced in every field, they aimed to create the most ideal, and more ideal compared to the previous one. This situation has brought about a constant change.

As in other fields of Turkish Art, Ottoman fabrics show different characteristics in different centuries. While the factors that shape these differences sometimes carry the traces of development within themselves, they appear with the influence of other cultures other times. Within the scope of our article, 17th-century Ottoman fabric samples were evaluated in terms of motif, composition, color, motif size and form, and material properties by making use of the visuals and necessary information obtained from existing sources. The features of these fabrics in common with the Baroque style were examined comparatively on which of them were effect and which of them were only similar.

When we consider it in terms of composition scheme, we encounter the infinity principle created by arranging the motifs on vertical, horizontal and shifted axes, the Saz style, oval frames, and curved branches that continue along the ground. In all of these compositions, it is clear that the pattern on the fabric is intended to be given the impression that it continues forever, and it is known that the first examples belong to the Turks. When it comes to motifs, tulips, roses, hyacinths, carnations, pomegranate motifs, large dagger leaves and cintemani motifs were used on the fabric surfaces. Another striking feature of the motifs that make up the patterns is that they are used in large sizes and are formed by filling them with small motifs. We encounter the naturalist style, curved branches and SC motifs on the fabric surfaces. It is clearly seen that the majority of these basic features coincide with the Baroque style. However, it is known that the origins of the majority of these features, which are also discussed in the section where fabric samples belonging to the 19th century are examined, have existed in Turkish art since the Central Asia period and in centuries before Baroque art. Therefore, since Turkish Art already contains these characteristic traces in its roots, it would be more appropriate to describe many of these innovations as reflections of its own development. For this reason, these elements constitute only similarity from place to place rather than being a one-to-one adaptation.

After these determinations, it would not be correct to say that there is no Baroque effect on the fabric samples of this century. Because, medallions, crown and peacock feather motifs created with Baroque effect appear on the surface of weaving samples. There are also Turkish motifs that are deformed in order to make them more active and ostentatious. However, this effect is not yet at a size that will dominate the entire weaving, and it finds its place in the limitation of motifs. These motifs, which take place in weavings with the Baroque effect, are used with Turkish art composition, weaving techniques and colors.

***Keywords:*** *Fabric Art, Ottoman Fabric, Motif, Baroque Art*

## **1. Giriş**

Türk kumaş sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Osmanlı kumaşlarını incelendiğinde bu örneklerin en çok kaftanlarda yoğunlaştığını anlaşılmaktadır. Kompozisyon, motif, renk ve teknik olarak sürekli gelişim halinde olması sebebiyle bu kumaşların farklılıklar geçirdikleri bilinmektedir. Bu farklılıklar her zaman öze bağlı bir üslup gelişiminin sonucu olmayıp bazen de yabancı kültürlerin etkisi ile meydana gelmektedir.

Konumuz kapsamında ele aldığımız XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaşlarının da diğer dönemlerde olduğu gibi bu farklılıklardan nasibini aldığı görülmektedir. Ancak bu dönemde görülen değişimlerin sebebi sadece gelişim olmayıp, 1580'den itibaren Avrupa'yı etkisi altına alan Barok sanatı ile de bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Motifler ve Barok tarzı madalyonlar; temelleri Türk Sanatı'na dayanan kompozisyonlar, renkler, teknikler ile harmanlanarak kullanılmıştır. Dolayısıyla bu etki, birebir taklit mahiyeti taşımamakta, kullanılan bezeme unsurlarının Osmanlı Kumaş Sanatı'nın köklü yapısı içinde ve daha çok motiflerde kendine yer bulmaktadır.

XVII. yüzyıl kumaşlarında, Barok sanatının etkilerinin yanı sıra birçok benzer özelliklerinin de olduğu söylenebilir. Kumaş yüzeyinde görülen motiflerin iri formları, sınırların ortadan kalktığı sonsuzluk prensibinin hâkim olduğu kompozisyonlar, uzayıp giden kıvrık dallardan oluşan yüzeyler, natüralist üslubun hâkimiyeti, açılıp kapanan çerçevelerin boşluklarında oluşan oval formlar ile oval madalyonlar yani sakin ve durağan olmaktan ziyade hareketin, gürültünün hissedilen varlığı gibi birçok özelliği ile Osmanlı kumaşlarının, Barok sanatı ile ortak yönleri göze çarpmaktadır. Fakat bu özellikleri öne sürerek bu dönem kumaşlarının tamamen Barok etkisi ile oluştuğunu söylemekte doğru olmayacaktır. Çünkü döneme ait kumaş örnekleri kompozisyon, renk ve motif bakımından sadece benzerlikler gösterdiği ve bu özelliklerin Türk sanatının diğer birçok alanında yüzyıllar önce var olduğu bilinmektedir. Makalemiz kapsamında, XVII. Yüzyıl Osmanlı kumaşlarında görülen Barok Sanatı etkisi ve benzer yönleri açıklanmaya çalışılacaktır.

Konumuz çerçevesinde incelemeye çalıştığımız XVII. yüzyıl saray kumaşlarının çoğunluğunun kaftan örneklerinden oluştuğu dikkat çekmektedir. Ayrıca bu dokumalar Topkapı Sarayı Müzesi, Victoria ve Albert Müzesinde muhafaza edilmektedir.

## **2. Materyal ve Metot**

### **2.1. Araştırmanın Modeli**

Bu araştırmada, kaynak tarama araştırma modeli kullanılmıştır. Makale çalışmaları, konu başlığının belirlenmesi ile başlamış ardından gerekli materyaller toplanmıştır. Söz konusu materyaller ise kitaplar, ansiklopedi, dergi ve makaleler den oluşmaktadır. Bu kapsamda konu ile alakalı olarak kütüphaneden gerekli kaynaklar temin edilmiş, internet üzerinden gerekli makalelere de ulaşıldıktan sonra yapılan derlemeler sonucunda makale yazılmıştır.

### **2.2. Araştırmada Kullanılan Materyal**

Çalışma kapsamında kullanılan materyaller, konu üzerine yazılmış makaleler, kitaplar, ansiklopediler ve yine bu kaynaklardan elde edilen fotoğraflardan oluşmaktadır.

“Barok Sanatının XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaşlarının Etkileri ve Benzerlikleri” isimli makalemizde konu başlığından da açıkça anlaşılacağı üzere evrenimizi Türk Kumaş Sanatı içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan ve kompozisyonu, motifi, renkleri gibi birçok özelliği ile dönemlere ayrılan Osmanlı Kumaşları, örneklemimizi ise bu kumaş sanatının XVII. yüzyılı oluşturmaktadır.

### 2.3. Araştırma Verilerinin Toplanması

Konu başlığına uygun olarak öncelikle Barok sanatına ait gerekli bilgiler toplanmış ve konumuz kapsamındaki kısımları kullanılmıştır. Aynı şekilde XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş örnekleri üzerine gerekli incelemeler yapılmış, Türk sanatının karakteristik özelliklerini taşıyan örneklerin yanı sıra Barok etkisi ve benzerlikleriyle meydana gelmiş olanlar, makale içerisinde kullanılmıştır. Ve bu örnekler analiz edilmek suretiyle Türk sanatı veya Barok sanatı ile irtibatlandırılmış ve bu alan ile ilgili daha önce çalışma yapmış araştırmacılar referanslar verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

## 3. Bulgular

### 3. 1. Barok Sanatı

Sanat tarihinde Avrupa’daki Rönesans ve Maniyerist dönemi izleyen ve 1580-1750 yılları arasında oluşan Barok sanatı<sup>1</sup>, sözcük anlamı itibariyle Portekizce “barocco” ya da İspanyolca “barucco”dan türetilmiştir. Asıl anlamı düzgün olmayan<sup>2</sup>, garip şekilli, eğri büğrü inci’dir. Bu sözcük, o zamanlar “kurala aykırı, cakalı, tumturaklı” anlamına gelmekte olup<sup>3</sup> bu üsluptaki eserleri aşağılamak amacıyla kullanılmıştır. Ancak Barok’un güzelliğinin keşfedildiği XIX. yy. sonunda bu kelime küçümseyici anlamını kaybetmiştir<sup>4</sup>.

İtalya’da başlayıp Fransa’da daha çok kabul görmüş, tüm Katolik Avrupa’yı ve Latin Amerika’yı etkilemiş olan<sup>5</sup> Barok üslubu, klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı biçimlerinin yumuşaması ve formların kompozisyon içerisinde kaybolarak birbiriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin durağan figürü, barokta canlanacak ve sakinlik yerini harekete ve şatafata bırakacaktır<sup>6</sup>.

Barok, kaide ve ilkeleri reddeder, şahsi ve tuhaf biçimlere, tek seferlik olana yönelir. Barok sanatçı özgün olanı, güncel ve moderni konu olarak ele alır<sup>7</sup>. Barok üslup mutlakiyet devri sanatı olmuş, özellikle mimari yapılar arasında olağanüstü kiliseler, şatafatlı saraylarda kendini ifade etme imkânı bulmuştur<sup>8</sup>.

1 Turani, 2007, 442.

2 Pischel, 1978, 463, Turani, 1992, 447; Atasoy, 1976, II; Akbulut, 2009, 9; Bazin, 200,; Eroğlu, 2007, 271.

3 Atasoy, 1976, II.

4 Atasoy, 1976, II; Pischel, 1978,463; Turani, 1992, 447; Akbulut, 2009: 9.

5 Beksaç, 1993, 56, Akbulut, 2009, 9; Öndin, 2018, 11; Hollingsworth, 2009, 301.

6 Akbulut, 2009, 9; Turani, 2007, 442; Beksaç, 2000, 56; Pischel, 1978, 465.

7 Turani, 1992, 447; Beksaç, 2000, 56; Pischel, 1978, 465.

8 Atasoy, 1976, 7.

Barok Dönemin, seküler gerçeklerin sınırsız sonsuzlukta olduğu inancı ile de bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla hareket ve sonsuzluk, barok anlayışında esas düşünce demek oluyordu<sup>9</sup>. Michelangelo'dan kaynaklanan İtalyan Barok mimarlığı, büyük hacimler ve ağır süslemelerle güç ve görkem izlenimi vererek şaşırtıcı etkiler yaratmaya yöneldi. Bu yapılarda merkezi, oval ya da oval biçimi haça uydurmak için eğri hatları kullanmış böylelikle yapılarda da iç bükey, dış bükey hatlar meydana getirilmiştir<sup>10</sup>.

Barok, hareket halindeki figürler aracılığıyla adeta sürekli bir mücadele ve olay sahnesini canlandırmaktadır. Tüm figürlerin, dini, politik, toplumsal ve sanatsal öğelerin birbirleriyle ölüm-kalımla sonuçlanacak çetin savaşa girdiği bir girmiş bir bütün gibidir. Her şey bütün detayları ile abartısıyla yansıtılmıştır<sup>11</sup>. Söz konusu Barok sanatı, hâkim olduğu yüzyıllar içerisinde ve ondan sonraki dönemlerde birçok kültürü ve sanat dalını etkilemiştir. Bu etki alanlarından birinin de Osmanlı Kumaşları olduğu görülmektedir.

### **3. 2. Barok Sanatının XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatına Etkileri ve Benzer Yönleri**

Türk kültür ve estetik anlayışının bütün inceliklerini, özelliklerini ve doğu kültürünün gizemli havasını yansıtan Türk kumaşları, malzeme, dokuma teknikleri, desen zenginliği bakımından dünya kumaş dokumacılığı alanında önemli bir yere sahiptir<sup>12</sup>. Ekonomik, ticari, sosyal nedenlerden dolayı dokuma sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselmesine paralel olarak gelişmiş ve dünyada emsali olmayan bir konuma ulaşmıştır. Zamanla imalat çeşitlenmiş, artmış ve güçlü bir sanat dalı haline gelmiştir<sup>13</sup>.

Osmanlı toplumu, XVII. yüzyılın sonlarından itibaren başlangıçta daha çok teknik ve siyasal zorlamaların bir sonucu olarak batı etkilerini almaya başlamıştır. Batının, özellikle askeri yönden ilerleyen teknolojisi, Osmanlıyı da ister istemez bunu öğrenmeye mecbur etmiştir. İşte bu noktada başlayan dışa açılmanın etkileri, giderek toplumsal yaşamda, sanatta, günlük yaşam biçiminde ve giyim-kuşamda da kendini hissettirmeye başlamıştır. Aynı zamanda Avrupalıların da, Doğu'nun "esrarlı" yaşamına duydukları merak ve ilgi, Osmanlı ülkesiyle aralarındaki teması arttırıyordu. Böylece, Osmanlıların batıya açılma eğilimi ile batının Osmanlı ülkesini daha yakından tanıma isteği, bu alışverişin iki yönlü gelişmesini sağlamıştır. Osmanlılar, Avrupa ülkelerinden getirdikleri uzmanlar aracılığıyla Batı teknolojisini öğrenmeye çabalarırken, Batılı tacirler, gezginler, ressam ve sonra da elçiler, Osmanlı ülkesine gelmişler, orada yaşamışlar, yazdıkları ve çizdikleriyle Doğu'daki yaşam tarzını Avrupa'ya duyurmuşlardır<sup>14</sup>.

Avrupa'dan gelip Osmanlı yaşam biçimi ve bunun bir parçası olan giyim-kuşam tarzı ile ilgili bilgi veren ilk gezginler, Bassaro Zara (1540) ve Nicolas de Nicolay (1551)

9 Turani, 2007, 453.

10 Bazin, 2014, 370.

11 Turani, 2007, 446.

12 Sezgin ve Ünlü, 1994, 48-51.

13 Gürsu, 1988, 17; Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 179-209.

14 Tezcan, 1988, 45.

olmuştur. Özellikle de Nicolay'ın kitabına eklediği resimler, sonradan değişik sanatkarlar tarafından yinelenmiştir. Bu kitabın kopyalarının, XVII. yüzyıl Flâman ressamı Rubens'e de esin kaynağı olduğu anlaşılıyor. Gerçekten de sanatçı, Türk kostümlerini betimleyen, bir dizi kara kalem ve mürekkepli kalem çalışmasını bir albüm halinde toplamıştır. Yine XVII. yüzyılın sonları ve XVIII. yüzyılın başlarında Fransa'nın İstanbul'daki Elçisi Monsieur Ferriol, beraberinde getirdiği ressam Vanmour'un kentte yerleşmesine yardımcı olmuş, onun yaptığı Boğaziçi, Saray ve Kadın kıyafeti resimleri, Avrupa'da çok büyük ilgi görmüştür<sup>15</sup>.

Osmanlı ile Avrupa arasındaki bu etkileşim ve benzerliklerin giderek arttığı ve diğer alanlarda olduğu gibi kumaş sanatında da kendini gösterdiği bilinmektedir. Kumaş sanatında, XVII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan bu etkileşim ilerleyen yüzyıllarda hâkimiyetini arttırarak karşımıza çıkacaktı. Bu etki ve benzerliklere değinmeden önce XVII. yüzyıl Osmanlı Devleti ve kumaşların oluşum süreçlerinde etkili olan idari, ekonomik, sosyal, siyasal durumlar hakkında bilgi vermemiz konuya derinlemesine bakabilmek açısından faydalı olacaktır.

Türk dokumacılığı XVI. yüzyılda en parlak devrini yaşamış, bu yüzyılın sonuna doğru bozulan ekonomik durum dokumacılığa da yansımıştır<sup>16</sup>. XVI. yüzyıl başında her alanda görülen başarıya karşın XVII. yüzyıl ortalarından itibaren siyasette olduğu gibi sanat ve kültür alanlarında da bir gerileme ve aynı zamanda batı etkilerinin görülmeye başladığı bir dönem olmuştur<sup>17</sup>. Kumaş sanatındaki bu gerileme, Ehl-i Hiref defterlerinde şu şekilde açıklanmaktadır. 1557 tarihinde saraya mensup dokumacı ve kadifeci sayısı 145 kişi iken, 1595 tarihli defterde ise bu sayı yarıya inmektedir. 1637 senesi defterinde kadife, kemhacı ve nakşebend sayıları ayrı ayrı belirtilmemekle birlikte yalnızca 30 sanatkar bulunduğu, 1655 tarihinde ise bu sayının 21'e ve 1687 yılında ise 4'e düştüğü bilinmektedir<sup>18</sup>.

XVII. yüzyıldan itibaren dokumaların kalitesi azalmış, ekonomik durum bozulmaya başlayınca da kıymetli madenlerin kullanımı yasaklanmıştır<sup>19</sup>. Bu durumun bir sonucu olarak birçok önemli hükümler ve narklar verilmiştir. Örneğin, sarayda daha çok üst kaftanı, taht döşemesi ve şehzade yorganları yapımında kullanılan ve halkın satın alabileceği bir kumaş olmayan seraser<sup>20</sup> yapımı buna örnektir. İstanbul Kadısına yazılan 1613 tarihli hükümdede, I. Süleyman ve III. Murat zamanında seraser tezgâhlarının sınırlaması hakkındaki emir bulunmaktadır<sup>21</sup>. Bunun dışında kumaşların vasıfları,

15 Tezcan, 1988, 45-46.

16 Tezcan, 1993, 35.

17 Yardımcı, 2016, 219-241.

18 Öz, 1946, 2.

19 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 182.

20 Tezcan, 1993, 33.

21 Öz, 1946, 2.

kaliteleri, fiyatlarını da kontrol altında tutmak amacıyla birçok karar verilmiştir<sup>22</sup>. Bunun haricinde bu sınırlamanın, kumaşların imalatında kullanılan kıymetli metallerin (altın, gümüş gibi) kullanımının da ekonomik nedenlerden dolayı kontrol altında tutulması zorunluluğu da yatmaktadır. Çünkü ekonominin bozulduğu ve mali buhranların öne çıktığı dönemlerde devletin bu tür tedbir amaçlı önlemler aldığı bilinmektedir. Hatta dönemin ekonomik bozulmalarına yazdığı risale ile tedbir ve çareler bulmaya çabalayan Osmanlı tarihçi ve devlet adamı Koçi Bey, yazdığı “Koçi Bey Risalesi’nde” maliyenin bozulmasındaki en önemli sebeplerden biri olarak Ekl-i Hiref teşkilatındaki sanatçıların sayısının ve maaşlarının gereksiz artışı<sup>23</sup> ve kıymetli metallerle sanat eseri üreten sanatçıların bu eserleri üretmedeki aşırılık ve israfı göstermektedir.

İlaveten XVII. yüzyılda daha çok düz ve sade kumaşlar tercih edildiği terzi defterlerinden anlaşılmaktadır. Bu defterlerden 1631 tarihli olanı IV. Murat’ın yedi ay içerisinde terzi başına diktirdiği atlas, diba, çuha, kutnu ve softan yaptırılmış 133 parça elbise diktirilmiş ve bunların ancak on kadarının süslü ve motifli olduğu bilinmektedir<sup>24</sup>.



**Fotoğraf No 1:** Kıvrık dal üslubu ile oluşturulmuş bir sığın figürü/Pazırık Kurganları (Hermitage Müzesi) (Berkli, 2011, 27).



**Fotoğraf No 2:** Eğeraltı örtüsü olarak düzenlenen keçe applikede mücadele sahnesinde S-C kıvrımları/ Pazırık Kurganları (Hermitage müzesi) (Berkli, 2011, 22).

XVII. yüzyılda üretilen Osmanlı kumaşlarının üslup olarak kumaşları XVI. yüzyıl kumaşlarının özelliklerini sürdürdüğü ancak detaylarda farklılık gösterdiği dikkati çekmektedir<sup>25</sup>. Bu kumaşların kompozisyonunda ana desen aynı üsluba sahip olmasına rağmen iç dolguların daha süslü ve desen kurgusunda da değişiklikler olduğu görülmektedir. Deseni oluşturan kompozisyonunda tutucu görüş ve hatlar kırılmış, desen daha serbest, hareketli ve zengin bir görünüme kavuşmuştur<sup>26</sup>. Barok sanatın öne çıkan ve klasik sanattan ayrılan en önemli özelliklerden biri üslubun sağlam, açık ve kesin hatlı formları-

22 Öz, 1946, 2-9.

23 Çakmakçioğlu, 2008, 55-56

24 Öz, 1946, 10.

25 Alpat, 2010, 12.

26 Yardımcı, 2016, 21.

nın gevşetilmesi, formların kompozisyon içinde erimesi ve birbiriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin durağan figürü barokta canlanmakta oluşturulan iç içe geçmiş, girift ve yoğun desen anlayışı ile gürültüye dönüşmektedir<sup>27</sup>. Bu bakımdan saray kumaşlarının kompozisyon özellikleri ile Barok sanatı üslubu birbirine benzemektedir. Fakat saray kumaşlarının bu kıvraklığı ve serbest kompozisyonunun, Türk sanatının köklü geçmişinin izlerini taşıdığı inkâr edilemez bir gerçektir. Hun sanatına ait M.Ö. III-V. yüzyıllara tarihlendirilen birçok tekstil, maden, eğer örtüsü örneklerinde hayvanlar sakin, hareketli ya da çoğunluğu birbirine girmiş, mücadele halinde S-C kıvrımları kullanılarak oluşturulmuş oldukça kıvrak vücutları ile karşımıza çıkmaktadırlar<sup>28</sup>.

XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinde çiçek motifleri bazen bir lale motifi veya madalyonlar bütün kumaşı kaplayacak boyutta büyümüş, karanfil palmetleri kullanılmıştır<sup>29</sup>. Kaynaklara göre XIV. yüzyıldan itibaren dokunan Osmanlı kumaşlarında renk sayısının az ve desenlerin ise iri olduğu söylenebilir<sup>30</sup>. Bu özellikleri ile bu kumaşlar, 1580-1750 yılları arasında duvarları kaplayan, bütün akli ölçüleri yıkılmış Avrupa'daki Barok sanat anlayışı<sup>31</sup> ile benzerlik göstermektedir. Bu bilgiler ve benzerlikler dikkate alındığında dokuma yüzeyi üzerinde yer alan motiflerin büyüklüğünün her iki bölgede de kullanıldığı fakat Barok sanatının henüz ortaya çıkmadığı dönemlerde de saray kumaşlarında oval kompozisyon şemaları bulunmaktadır<sup>32</sup>. Bu göstergeler, XVII yüzyıl Osmanlı Saray varlığını sürdürdüğü unutulmamalıdır.

XVII. yüzyıl Osmanlı dönemi kumaşlarında kullanılan kompozisyonlar, oval madalyon deseni, birleşik oval madalyon sistemi, kemhalarda iç içe oval şema, ince dalların oluşturduğu oval şema, iki kıvrık yapraktan oluşan oval şema, Kemhalarda dikey dalgalı dal üslubu, Kemhalarda yuvarlak madalyonlu desen” şemalarına göre yerleştirilmiştir<sup>33</sup>. Yeni ortaya çıkan motif ise mimaride de kullanılan alternatif yerleştirilmiş palmettir. Bu palmetler, yelpaze karanfil, çınar yaprağı ya da lale palmet formundadır. Son olarak da sekiz yapraklı çiçek madalyon ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde Barok dönemi yapılarında, oval plana sahip kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Kubbe ve mekânlarında ayrı veya birbiri içine geçmiş kumaşları ile Barok üslubu arasındaki bir diğer benzerlik olarak ele alınabilir. Yukarıda bahsettiğimiz özellikleri ispat eden belge niteliğindeki tekstil örneklerinde bu durum daha açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

XVII. yüzyıla ait altından ve kemhadan yapılmış olan örtü, 0,65 ebadında iki parça halinde dikildikten sonra bir araya getirilmiştir. Zemini kırmızı ipekli olup üzerinde karanfilden stilize edilen yelpaze motifleri sarı telli, kenarları beyaz, ortaları kırmızı tahrirlidir. Yelpazelerin sapları ile aradaki dolaşmaların zeminleri mavi, kenarları beyaz

27 Turani, 2007, 442.

28 Diyerbekirli, 119-131; Çoruhlu, 2017, 163-166; Berklı, 2010, 20-26.

29 Alpat, 2010, 27-50.

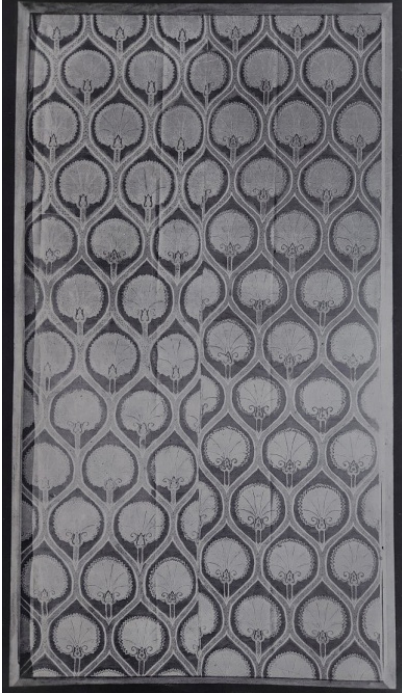
30 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 6.

31 Turani, 2007, 484.

32 Turani, 2007, 453-454.

33 Alpat, 2010, 38.





**Fotoğraf No 3:** XVII. yüzyıl Osmanlı Saray Kumaşı (Öz, 1946, 38)



**Fotoğraf No 4:** Zemindeki desen ve motiflerin diyagonal, kaydırmalı veya sonsuzluk prensibi ile oluşturulmuş tasarım yer veya duvar yaygısı keçe applike/Pazırık Kurganları/Hermitage Müzesi (Berkli, 2010, 36)

ipekle tahrirli ve ortaları kırmızı ipeklidir<sup>34</sup> (Fotoğraf No 3). Karanfil motifi, XVII. yüzyıl sonları, bilhassa XVII. yüzyılın ilk yarısında kumaş desenlerinde sevilerek yer almıştır. Natüralist üsluba sahip karanfil motifi ise XVII. yüzyılda üsluplaştırılarak yelpaze palmeti şeklini almıştır<sup>35</sup>. Bu motif, zemin boyunca sonsuzluk ilkesine uygun devam eden oval çerçeveler içerisine yerleştirilmiştir. İlk örnekleri Pazırık kurganlarından çıkarılan tekstil ürünlerinde görülen bu kompozisyonun, Hunların yaşadığı dönemde uygulandığı ve aynı dönemde başka medeniyete ait sanat ürününde bulunmaması Türklerin bu sahada da zengin sanat anlayışını ortaya koymaktadır<sup>36</sup> (Fotoğraf No 4). Bu da dokumanın kompozisyon ve motif özellikleri bakımından Türk sanatının izlerini taşıdığını göstermektedir. Ancak zemin boyunca devam eden dalların açılıp kapanması ile oluşmuş Barok etkili oval çerçevelerin varlığı da inkâr edilemez.

34 Öz, 1964, 41.

35 Öz, 1946, 171; Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 193.

36 Berkli, 2011, 29.



◀ **Fotoğraf No 5:**  
XVII. yüzyıl Osmanlı  
Kumaş Örneği  
(Gümüşer, 2011, 35)



▶ **Fotoğraf No 6:**  
XVII. yüzyıl Osmanlı  
Kumaş Örneği  
(Salman, 2011, 136)

Aynı döneme ait bir başka dokuma örneğinde karşımıza çıkan karanfil desenin yelpaze şeklini alarak iki yapraklı bir dala bağlanmış ve verev şeklinde bağlantısız sıralanmıştır. Diğer bir özellik ise içleri küçük desenlerle süslü kartuşlar ve madalyona dönüşen basit lalelerdir. Bunların arasındaki zemin bağlantısı kaybolmuştur<sup>37</sup>. Kumaşlar gerek kompozisyon özellikleri gerek zemin rengi olan kırmızı ile Türk Sanatının izlerini taşımaktadır (Fotoğraf No 5-6).

Türklerin Avrupa'ya tanıttığı ve Osmanlı sanatında kullanılan ilk çiçek olan Lale<sup>38</sup>, hem Osmanlı hem batı ülkelerinde sevilerek işlenmiştir. Lale nameler, şiirler ve Lale devirleri yaşanmıştır. Lale motifi, Arap harfleriyle yazılıp harflerinin yerlerinin değiştirmesi ile “Allah” kelimesine dönüşebilmektedir<sup>39</sup>. Bununla birlikte daha derin bir anlam kazanmış olan lale yalnız veya karanfil, sümbül, gül gibi diğer çiçeklerle birlikte kullanılmıştır<sup>40</sup>.

I. Ahmet türbesinden alınarak Topkapı Sarayı'na getirilen bir diğer çocuk kaftanı, kırmızı zemin üzerine altın tulle dokunmuş birleşik dalgalı yollardan oluşan çiçekli dallarla süslenmiştir. Aynı kökten sekiz dal tamamen erik çiçekleriyle kaplıdır. Sarı klaptanla dokunan desenin etrafı beyaz ipekle çevrelenmektedir. Yapraklar ise mavi ve yeşil ipekle dokunmuştur<sup>41</sup> (Fotoğraf No 7).

Aynı türbeden getirilen çocuk kaftanının yüzeyinde saz yolu üslubunu andıran iri hançer yapraklı kıvrık dal motifinin zemin boyunca devam ettiği görülmektedir<sup>42</sup>. Altın

37 Salman, 2011, 136.

38 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 191.

39 Öz, 1946, 147-148; Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 191.

40 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 191.

41 Öz, 1946, 21; Salman, 2011, 125.

42 Salman, 2011, 126.

telli kemhadan yapılan bu kaftanın zemini kırmızı olup üzerindeki büyük yaprakların içi kırmızı, mavi, siyah çiçekli altın tel ile dokunmuştur. Yaprak kenarları mavi ve beyaz tahrirli, üzerinde ve arasında bulunan lale ve çiçekler ise beyaz ve kırmızıdır<sup>43</sup> (Fotoğraf No 8).

Her iki örnek (Fotoğraf No 7-8) incelendiğinde kompozisyonların, Osmanlı klasik dönemine ait Avrasya kıvrık dal üslubunun gelişmiş yeni bir tasarımı olarak karşımıza çıkan Saz yolu üslubu<sup>44</sup> kökenli olduğu görülmektedir. Kaftanlar kompozisyonu, motifleri ve üslubu ile karakteristik bir Türk dokuması olmakla birlikte sonsuzluk prensibinin hâkimiyeti, iri motifleri, kıvrık dalları ile Barok döneminin hareketli, ayrıntılı bezemeye sahip görüntüsü ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca Fotoğraf 7’de görülen kaftanın oval çerçeveleri içerisinde kullanılan natüralist kompozisyonun, XVII. yüzyıl Uşak secadelerinde de üslubun devamı niteliğinde kullanıldığı bilinmektedir<sup>45</sup>.

I.Ahmet’e ait olan bir diğer kaftan da kırmızı zemin üzerine düzelenmiş oval madalyonlu kompozisyona sahiptir. En dıştaki beyaz ipekli çerçevede hilal, yıldız ve kozalak motifi ince bir dal üzerinde sıralanır. Ortada altın telle dokunmuş, çam kozalağı selvi ağacı şeklinde yapılmıştır. Madalyonla kozalak arasındaki boşluğu ise karanfil ve lale dizileri doldurmaktadır<sup>46</sup>. (Fotoğraf No 9). Topkapı Sarayı’nda teşhir edilen sağdaki çocuk kaftanı diğeri ile yakın özellikler göstermektedir. Ortadaki madalyon bir ağacı andırmakta olup, lale motifleri ise diğerleriyle aynı tarzdadır<sup>47</sup> (Fotoğraf No 10).



**Fotoğraf No 7:** XVII. Yüzyıl Çocuk Kaftanı (Salman, 2011, 126)



**Fotoğraf No 8:** XVII. Yüzyıl Çocuk Kaftanı (Salman, 2011, 126)

43 Öz, 1946, 21; Aslanapa, 2005, 362; Salman, 2011, 126.

44 Berkli, 2011, 180-181.

45 Aslanapa, 2005, 243.

46 Salman, 2011, 127.

47 Salman, 2011, 127.



◀ **Fotoğraf No 9:**  
I. Ahmet'e Ait Kaftan  
(Salman, 2011, 127)



▶ **Fotoğraf No 10:**  
I. Ahmet'e Ait Kaftan  
(Salman, 2011, 127)

**Fotoğraf No 11:**  
I. Ahmet'e Ait Kaftan  
(Salman 2011, 128)



I. Ahmet'in çatma kumaştan yapılmış tören kaftanının zemini ise altın telle dokunmuştur. Kırmızı ile dokunan desen kısmı ise kabartma kadife tekniğindedir. Kaftanın kompozisyonunda İtalyan kumaşlarındaki taç motifi ve barok tarzı madalyonlar kullanılmış olup, bu durum kumaşın Batı etkisi ile oluşmuş veya ithal olabileceğini göstermektedir<sup>48</sup> (Fotoğraf No 11). Fotoğraf No 9-10-11'de karşımıza çıkan kaftanlar üzerindeki madalyonlar, barok üslubu menşesine dayanan oval forma sahiptir. Ancak bunların zemin boyunca sıralanış biçimi tamamen Türk Sanatı karakteristiğini yansıtmaktadır.

13/365 envanter numarası ile Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilen bu kaftan, XVII. yüzyıla tarihlendirilmektedir<sup>49</sup>. II. Osman'a ait olan bu kaftanın zemini krem ipek ve araları ince gümüş tellidir. Yüzeyinde ise bir kökten çıkan oymalı beşer

48 Salman, 2011, 128.

49 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

yapraklı motifler bulunmaktadır. Bunların içleri çiçekli, aralarında ise birer sümbül yer almaktadır<sup>50</sup> (Fotoğraf No 12). Bu kaftanın kompozisyonunun mavi, yeşil ve kırmızıya çalan pembe renkli ipek iplikle dokunmuş desenleri, düz zemin üzerine şaşırtmalı yerleştirilen motiflerden oluşturulmuştur<sup>51</sup>. Klasik dönem saz yolu üslubunda karşımıza çıkan iri yaprak motifleri, sümbül ve laleler ile bu desenin kaftan boyunca tekrarlanma düzeni Türk sanatının izlerini yansıtmaktadır.



◀  
**Fotoğraf No 12:**  
II. Osman'ın Kaftanı  
(Mutlu ve Hünerel,  
2018, 389)

▶  
**Çizim No 1:**  
II. Osman'ın Kaftanı  
Üzerindeki Motif  
(Mutlu ve Hünerel,  
2018, 389)



**Fotoğraf No 13:**  
II. Osman'a Ait Kaftan  
(Çırakman, 1997, 69)



50 Öz, 1946, 22; Salman, 2011, 129; Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

51 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

13/360 envanter numarası ile <sup>52</sup>Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilen<sup>53</sup> II. Osman'a ait kaftan uzunluğu 1.32 cm.<sup>54</sup> olup krem renk telli kumaştan yapılmıştır. Mavi ipekle kadife tekniğinde dokunan, rûmîyi andıran kıvrık dallar tüm yüzeyi kaplamıştır<sup>55</sup>. Bu kıvrım dallar, altın ve gümüş kırma tel ile dokunmuş rumi ve hatayi motifleri birleştirilerek; iç içe geçen girift bir sistem oluşturulmuş olup, desene hareket kazandırılmıştır. Rûmîlerin oluşturduğu madalyona benzer desenin ortasına hatayi motifleri yerleştirilmiştir. Türk süsleme sanatının başlıca motiflerinden biri olan rûmî; klasik üslûp motifidir<sup>56</sup>. Yoğun olarak Selçuklular döneminden, 20. yüzyıla kadar Türk süsleme sanatında kullanılan bir motif olup,<sup>57</sup> prototipi olduğu düşünülen tasarım ise Pazırık kurganında bir tekstil üzerinde karşımıza çıkmaktadır<sup>58</sup> (Fotoğraf No 13). Bu örnek kompozisyon özelliklerinden motiflerine kadar Türk Sanatının özelliklerini taşımaktadır.

IV. Murad'a ait olan bu kaftan, bej zemin rengi üzerine bitkisel motifler kullanılarak oluşturulan bir kompozisyona sahiptir. Aynı kökten çıkan bir yaprak demetinden sonra taçlardan oluşmuş kısa bir sapla desen devam eder ve daha sonra ortası klaptanla dokunmuş iri bir çiçek oluşur. Yaprakların bir kısmı, çiçekten çıkan kıvrımlı formlar ve zemini oluşturan oval dalgalı yollar, çatma tekniğinde kadife olarak dokunmuştur<sup>59</sup>. XVI. yüzyılın sonlarında, memlekete gelen İtalyan kumaşlarının etkisi ile taç motifinin, Türk kumaş ve kadifelerinde de kullanıldığı bilinmektedir<sup>60</sup> (Fotoğraf No 14).

II. Süleyman'a ait kırmızı atlasan yapılmış olan kaftan altın telle işlenmiş iri hilal ve lale desenleriyle dikkat çekmektedir. Atlas üzerine, altınla dokunmuş seraser parçalar, desen şeklinde kesildikten sonra altınlı telle applike edilmiştir. İç içe geçmiş üç hilal ve lale motifinin yüzyılın sonuna kadar kullanıldığı bilinmektedir<sup>61</sup>. Osmanlı bayrağının 3 hilal motifinden oluşması, lale motifinin İslam dini çerçevesinde taşıdığı anlam, Türk dokuma sanatı çerçevesinde birçok alanda kullanılan kırmızı renginin zemin rengi olması ve motiflerin kaydırmalı eksenlerde sonsuzluk prensibi ile tekrarlanması gibi birçok özelliği ile bu kaftanın, tamamen Türk sanatının karakteristiğini yansıttığı söylenilebilir (Fotoğraf No 15).

Yine IV. Murat'a ait bir diğer kaftan ise uzun kollu ve pek geniş olup altın kemhadan yapılmıştır. Zemini kırmızı, üzerindeki kaplan çizgileri ve pars benekleri altın telli, kenarları mavi ipek tahrirlidir. Beneklerin ortası ise gümüş tellidir. Fotoğraf 16'daki kumaşa yer alan örneğin motif ve kompozisyon bakımından oldukça benzerleri, XVII.

52 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

53 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389

54 Çırakman, 1997, 68; Salman, 2011, 130; Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

55 Çırakman, 1997, 68; Salman, 2011, 130; Özcan, 2009, 184.

56 Çırakman, 1997, 68.

57 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 185.

58 Berkli, 2011, 29.

59 Çırakman, 1997, 68; Salman, 2011, 131; Özcan, 2009, 158

60 Öz, 1946, 113

61 Salman, 2011, 133.



**Fotoğraf No 14:** IV. Murad'a Ait Kaftan (Çırakman, 1997, 70)



**Fotoğraf No 15:** II. Süleyman'a Ait Kaftan (<https://islamansiklopedisi.org.tr/atlas>)



**Fotoğraf No 16:** IV. Murat'a Ait Kaftan (Salman, 2011, 132)

yüzyıla ait Uşak halılarının küçük bir grubuna aittir. Bu halıların diğer örnekleri ise New York Metropolitan Museum, Floransa'da Museo Bardini, Philadelphia Müzesi'nde çeşitli özel koleksiyonlarda da muhafaza edilmektedir<sup>62</sup>. Çintemani motifi dokumanın yüzeyi boyunca sonsuzluk ilkesi ile yerleştirilmiştir. Dokuma gerek motif ve renkleri gerek kompozisyonu bakımından Türk sanatının devamı niteliğinde bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf No 14). Mevcut veriler ışığında çintemani motifinin ilk örnekleri, Uygur resim sanatının primitif olarak nitelendirdiğimiz birinci evresinde, Turfan Bezeklik Mağaralarında bir duvar resminde karşımıza çıkmaktadır. VII. yüzyıla ait bu görselde, sanatlarını icra eden bir grup müzisyen tasvir edilmiş olup, kıyafetler ve kollarına urna ve lotuslar işlenmiştir<sup>63</sup>. Dolayısıyla dokuma, zemin rengi olan kırmızının yanı sıra çintemani motifi ve zemin boyunca bu motifin diyagonal tekrarı ile Türk geleneklerini sürdürmektedir.



**Fotoğraf No 17-18:** XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Örnekleri (Salman 2011, 134)



62 Aslanapa, 2005, 194; Yetkin, 1991, 108.

63 Berkli, 2010, 158.

Yurtdışındaki müzelerde bulunan XVII. yüzyıla ait iki kumaş örneği, Batılılaşma özellikleri göstermektedir. İpek ve klaptanla dokunmuş kırmızı zeminli kumaşa kaplan postu motifinin yanı sıra nar ve kozalak motiflerinde de klasik tarzın kaybolduğu görülmektedir. Sağdaki kumaşa ise rumiler adeta dilimli yaprağa dönüşmüştür. Lale ve sümbül desenlerindeki deformasyon da klasik desenlerin kaybolduğunu gösteren bir başka örnektir<sup>64</sup>. Ancak motiflerin sıralanış biçimi ve zemin renkleri ile Türk sanatının izlerinin tamamen yok edilmediği de anlaşılmaktadır.

Yukarıda değindiğimiz dokumaların yanı sıra döneme ait diğer örneklerle bakıldığı zaman kaydırmalı eksenler ile sonsuzluk prensibi ilkesine bağlı olarak kimi zaman diyagonal kimi zaman yatay ve dikey eksenle sıralanan motiflerle oluşturulmuş kompozisyonlar kullanılmıştır (Fotoğraf No: 7-8-9-10-14-15-16-18-19-22 ve 23). Daha önce de bahsettiğimiz gibi Pazırık kurganından çıkan tekstil örneklerinden bu dönemlere hatta günümüze bile yansıyan bu kompozisyon, Türk sanatının köklü, sürekli olduğunun göstergesi ve ispatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine bu özellik, köklü bir medeniyet üzerine kurulmuş Türk Sanatının zengin ve dolayısıyla çeşitli kompozisyon ve üslup özelliğinin de bir yansımasıdır.

Konumuz kapsamında incelenen kumaş tasarımlarında görülen özelliklerin büyük bir çoğunluğu, Uygur Türklerine ait yazma eser üzerinde betimlenmiştir (Fotoğraf No 19). 8-9. yüzyıla tarihlendirilen bu eserin<sup>65</sup>, üst kısmında oturur vaziyette tasvir edilen figürlerin kıyafet bezemelerinde üç benek motifi kullanılmıştır. Resmin sol kısmında uzayıp giden kıvrık dal üzerindeki hatailer, sümbüller, Klasik dönem üsluplarından natüralist tarzın ilk örnekleri olarak yine Uygur resimlerinde karşımıza çıkmaktadır<sup>66</sup>.

Görselin üst kısmında oturur vaziyette betimlenen insan figürlerinin giysileri üzerinde çeşitli geometrik formların diyagonal olarak sonsuzluk prensibi ile sıralandığı görülmektedir. Bunun dışında eserin sağ tarafı boyunca uzayıp giden kıvrık dalları, natüralist üslubu, figürlerin üzerindeki kumaş örneklerinde kullanılan motifler ve bu motifler ile oluşturulmuş kompozisyonlar oldukça önemlidir. Zira Türk Sanatının köklerini barındıran bu imgeler, ortaya çıkacak birçok üslup ve yeniliğin protipini oluşturmuştur.



**Fotoğraf No 19:** Klasik Uygur Dönemine Ait Yazma Eser (Berkli, 2010, 65)

64 Salman, 2011, 133.

65 Diyarbakirli, 1993, 54.

66 Berkli, 2010, 65.



Ayrıca bu motif ve tasarım özellikleri, konumuzu oluşturan XVII. yüzyıl kumaş örneklerini incelerken belirttiğimiz karakteristik özellikleri birebir barındırmaktadır. Yani bu tezyini unsurlara yabancı etkiden ziyade çoğunlukla Türk sanatı kaynaklık etmektedir. İlaveten incelediğimiz dönem ile Uygur yazma eserin arasında yüzyıl farkı olmasına rağmen kumaş tezyinatında görülen ortak unsurlar, Türk sanatının sürekliliğini ve yeniliklere de uyum sağlayarak XVII. yüzyılda da devamlılık gösterdiğine işaret etmektedir.

Unutulmaması gereken bir diğer nokta ise Türk desen ve motiflerinin yerel sınırlara bağlı kalmadan dünya sanatını nasıl etkilediğidir. Örneğin Palermo'daki Norman hükümdarları için İslam üslubu özenli işlemeli kumaşlar üretilmekte olup, belirlenen en eski Sicilya dokuması, Kral II. Ruggiero için yapılmış, değerli inci taş ve mine kaplı altın nakışlı kırmızı kaptı. Bu kumaşın kıvrımı boyunca okunaklı bir Arap yazısı bulunmaktadır. Bu yazı, alışılmış İslami saray dokumahanelerinde yapılmamasına rağmen, o yazılara o denli benziyor ki, Normanların çalıştırdığı zanaatkarların, dokuma geleneklerini bilen Müslümanlar olması gerekmektedir<sup>67</sup>. İtalyan dokumacıların, Sicilya'nın desenli ipeklilerinden etkilendiği görülmektedir. Hatta Palermo'da dokunduğu kesin olup, günümüze kalan dokuma örneği de bulunmakta ve bu örneğin, XIII. yüzyıl İspanyol ve diğer İslam ipeklileri ile benzerliğinden dolayı kökeninden emin olmak mümkün değildir<sup>68</sup>.

Bunun dışında, Sicilya'nın ve onun Güney İtalya'daki şubelerinin dokuma üretimi, Hohenstaufen İmparatorluğu'nun 1266'daki çöküşünden önceki onyıllarda azaldı; Anjou Hanedanının yönetimi sırasındaki kargaşa ve iç savaşın, birçok dokuma işçisini kuzeye, özellikle Lucca'ya girmeye zorladığı sanılıyor. Bu işçilerin karmaşık İslam dokuma teknikleri ve bölmesiz yeni İslam tasarımları konusundaki bilgileri, yarımada'daki dokuma sanayisinin gelişmesine, özellikle de Resim 20'de örnek verilen türden kumaşlar üretilmesine öncülük etmiştir. 14. yüzyılın başına ait bu lampas dokuma kumaşların<sup>69</sup> esas kaynağı 12. yüzyıl İspanyol ipekleridir. Bu tasarım ve dokuma tekniklerinin Kuzey İtalya'ya iletilmesinde Sicilya rol oynamış olabilir<sup>70</sup>. Zira tekstil sanatı özelliklerinin, Samerra yolu ile Fatimilere; Fatimiler aracılığı ile de IX. yüzyılda Sicilya'ya aktarıldığı<sup>71</sup> bilinmektedir. Böylece yukarıda bahsini ettiğimiz doğudan batıya doğru uzanan bu ortak üslubun önemli bir kısmının, İslamiyet'ten çok önce Türk kaynaklı olarak ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

İtalyan dokumacıların, seçmeci taklit ile harmanlamaya ve tasarımlarını İtalyanlaştırmaya geçmeleri ve böylece tasarımların yeniliğini koruması, 14 yüzyıl İtalyan ipeklilerinin tipik özelliğini oluşturmaktadır. İtalyan dokuma tasarımında aşağı yukarı 1330'lardan başlayarak devrim yaratan kumaşlar, Pax Mongolica sırasında Orta Asya, İran ve Suriye'den gelen Tatar kumaşlarıydı. Bu kumaşların zaten yeni fikirler aramaya

67 Mack, 2005, 58.

68 Mack, 2005, 59.

69 Mack, 2005, 60.

70 Mack, 2005, 66.

71 Berkli, 2010, 117.



**Fotoğraf 20:**  
Lampas dokuma, ipek  
ipliği ve altın telli İtalya  
XIV. Yüzyılın İlk Yarısı  
(Mack, 2005)



**Fotoğraf 21:**  
Selçuklu ipekli kumaşı,  
XII-XIII. Yüzyıl, ipek  
ipliği ve altın telli  
(Salman, 2011)

başlamış İtalyan tasarımcılara eşi görülmemiş olanaklar sağladığı bilinmektedir<sup>72</sup>. Oval yollu ya da hareketli asimetrik düzenlemeler; naturalist çizimli çiçek ve sarmaşıklar; hareketli, çok defa hayal ürünü olan hayvanlar ve zarif Arap yazıları. İthal edilen modellerin kökenini belirlemek ancak nadiren mümkündür çünkü bu tasarımlar Orta Asya'dan İran'a, oradan Memlük Suriye'sine ve Mısır'a geçirilip ticaret güzergâhları boyunca hızla bir yerden bir yere taşınıyordu<sup>73</sup>.

XII-XIII yüzyıllara ait altın ve ipek dokumalı kumaşın, madalyonları içerisinde çift başlı kartal motifi, madalyonların dışında ise sırtları armaya dönük, başlarını geriye çevirmiş bakar vaziyette iki kartal veya atmaca motifi bulunmaktadır. Zemin rumileri andıran küçük kıvrık dallarla doldurulmuş olup, kumaş bütün özellikleri ile Selçuklu dönemini yansıtmaktadır<sup>74</sup>. Aralarında yüzyıl farkı bulunan iki kumaş karşılaştırıldığında, ortak tasarım özellikleri barındırdıkları ancak Selçuklu kumaşının sadece göze hitap eden kısmında dahi çok ince ve zengin bir desen tezyinatına sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Türk sanatkarlarının batıdan çok daha önce bu estetik zevke ve uygulama kabiliyetine sahip olduklarını söylemek gerekmektedir.

İtalyanların, Doğu veya Türk Sanatının tesiri altında kalarak kendi üslubunu bulduğu ya da oluşturduğunu gösteren alan, kumaş veya cilt ile sınırlı kalmayıp İslam dokumalarının İtalyan resimlerine<sup>75</sup>, seramik<sup>76</sup>, cilt<sup>77</sup>, halı<sup>78</sup> ve daha birçok alana konu olduğu bilinmektedir. Her biri ayrıntılı birer araştırma konusu olabilecek bu sanat dalları oldukça kapsamlı konular olup bundan sonraki çalışmalarımıza konu edinecektir.

72 Mack, 2005, 67.

73 Mack, 2005, 69.

74 Salman, 2011, 38-40.

75 Mack, 2005, 62-65.

76 Mack, 2005, 158-186.

77 Mack, 2005, 206-226.

78 Mack, 2005, 126-157.

#### 4. Sonuç

XVII. yüzyıla tarihlendirilen Osmanlı saray kumaşları, motifleri, renkleri, kompozisyonları, dokuma teknikleri bakımından incelendiğinde çoğunlukla Türk Sanatı karakteristiğini yansıttığı dikkat çekmektedir. Ancak bu dönem dokumalarında bazı değişiklikler de mevcuttur. Bu değişimler bazen bir gelişimin sonucu olduğu gibi bazen de diğer kültürlerin etkisi ile oluşmaktadır. XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinde de bir takım farklılıklar gözlemlenmekte olup, bu farklılıklar Türk Sanatının gelişiminin yanı sıra Barok etkisini de yansıtmaktadır.

Döneme ait kumaş örnekleri kompozisyon özellikleri bakımından incelendiğinde motiflerin dikey, yatay ve kaydırılmış eksenler üzerinde sonsuzluk prensibi ile sıralandıkları ayrıca saz yolu üslubu, belli noktalarda birleşip tekrar ayrılarak oluşturulmuş oval çerçeveler, zemin boyunca devam eden kıvrık dalların da sık sık kullanıldığı görülmektedir.

Kumaşın tezyinatında ise lale, gül, karanfil, sümbülün yanı sıra bu dönemde görülmeye başlanan yelpaze karanfil, iri hançer yaprak, nar motifleri karşımıza çıkmaktadır. Renk hususuna gelindiğinde kumaş dışındaki dokuma örneklerinde de hâkim kırmızı rengin yanı sıra güvez rengi, sarı, yeşil de kullanılmıştır. Desenleri oluşturan motiflerin bir başka önemli özelliği ise formlarının büyük olması ve bu motiflerinin içlerine küçük motiflerin işlenmesidir.

XVII. yüzyıla tarihlendirilen Osmanlı saray kumaşları, kullanılan iri motifler, natüralist üslup, kıvrık dallar, S ve C motifleri, sınırların ortadan kalktığı sonsuzluk prensibi ile oluşturulmuş kompozisyonlar gibi belli başlı özellikleri sebebiyle Barok üslubu ile örtüşmektedir. Ancak XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinin incelendiği kısımda da ele alınan bu özelliklerin çoğunluğunun menşinin, Barok sanatından çok daha önceki yüzyıllarda Orta Asya'dan beri var olduğu gerçeğidir. Yani bu unsurları, gelişimin yansımaları olarak nitelendirmek daha doğrudur. Dolayısıyla barok sanatı ile benzer oldukları düşünülmektedir. Zira yorumumuzu destekleyecek en somut belge ise Sivas Divriği'de bulunan Mengüceklî Beyi Ahmet Şah ve eşi Adil Melike Turan tarafından yaptırılmış olan Divriği Ulu Cami'nin (1228-1229)<sup>79</sup> barok olarak adlandırılan ana girişi kuzey kapısıdır<sup>80</sup>. *Taşın, insana ancak bu kadar olur dedirtebilecek bir sanata dönüştüğü bu kapıda farklı desenler, şekil ve mana ilişkisini hemen belli eder. Sivri kemerin iki yanında sanki dışarı fırlayacakmış gibi dışa taşkın süslemelerin iri plastike görünüşleri muhteşemdir*<sup>81</sup>. Mevcut veriler bununla sınırlı kalmayıp en erken örneklerini Orta Asya'da gerek Hun kurganları ve Uygur buluntuları, gerekse de Türklere ait diğer sanat eserlerinde açıkça görülmektedir. Örneklere Çalışma kapsamında yer verilmiştir.

Bu bulguların ardından XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinin Barok etkisinden tamamen uzak olduğunu ifade etmekte doğru olmayacaktır. Zira döneme ait örneklerin

79 Berkli, 2010, 145.

80 Berkli, 2010, 149

81 Berkli, 2010, 149

analiz edildiği bölümde de izah edildiği gibi Barok etkisi ile oluşturulmuş madalyon tasarımları, taç ve tavus tüyü motifi batı etkisinin Türk kumaşlarına yansımalarıdır. Ayrıca Türk motiflerinin alışılmışın dışında büründükleri yeni formlar, bu etkinin varlığını açıkça göstermesine rağmen dokumanın sadece motif sınırlılığında kendine yer bulmaktadır. Zira batı kaynaklı bu motifler, Türk Sanatı karakteristiğini yansıtan kompozisyon, renk ve dokuma teknikleri ile harmanlanarak kullanılmıştır.

Türklerin tekstil örneklerinin, batı tekstil örneklerini etkisi altına aldığı “Tiraz şeridi” olarak Orta Çağ Batı resim sanatında bilerek ve batılı ressamların eserlerinde kullandıkları küfi yazı karakterleri<sup>82</sup> ve devamında Osmanlı tekstil örnekleri ile devam eden bu etkilerin batılılaşma ile geriye dönüp Osmanlı tekstil örneklerine etki etmesi dikkat çekicidir. Özellikle XIII. ve XV. yüzyıl örneklerinde batılı ressamların tablolarında görülen Selçuklu ve Osmanlı kumaşlarına özgü etkiler, kumaşların üzerlerine işlenen motif ve süslemelerde yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

---

82 Mack, 2005, 107

## KAYNAKÇA

- Akbulut, D. (2011). *Türk Resminin Öncüleri*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akpınarlı, H. F. ve Balkanal, Z. (2012), 16-18. Yüzyıllarda İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, (Balkan Özel Sayısı-I), 179-209.
- Alpat, F. E. (2010), Osmanlı İmparatorluğunun 15. Yüzyıl ve 18. Yüzyıllar Arası Saray Kumaşlarında Kullanılan Bitkisel Üslup, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 27-50.
- Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Aslanapa, O. (2005). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy, N. (1976). *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Atasoy, N., Denny, W. B., Mackie, L.W. ve Tezcan, H. (2001). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*. İngiltere: Türk Ekonomi Bankası Yayını.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatına Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Berkli, Y. (2010), Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 45(10), 155-166.
- Berkli, Y. (2011). *Türk sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Çakmakçioğlu, S. (2008). *Koçi Bey Risaleleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çırakman, G. İ. (1997), On Yedinci Yüzyıldan Beş Adet Osmanlı Saray Kaftanının Desen ve Motif Özellikleri, *Arış Dergisi*, (2), 64-71.
- Çoruhlu, Y. (2017). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Diyarbakirli, N., Aslanapa, O., Sözen, M., Bakırer, Ö., Öney, G., Yetkin, Ş., Erginsoy, Ü., Bayramoğlu, F., Derman, M. U., Tanındı, Z., Arık, R. Ve Renda Günsel. (1993). *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Germain, B. (2014). *Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze* (S. Hilav, Çev.) Kabalcı Yayıncılık.

- Görüney, A. S. (2010). Osmanlı saray dokumacılığının şaheseri, *Journal Of Fine Arts*, 7.
- Gümüşer, T. (2011), *Motifs In Contemporary Turkish Textile Designs Influenced By Ottoman Court Fabrics In 16th Century*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir Ekonomi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gürsu, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (R. Küçükerdoğan, B. Ergüder, Çev.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Mack, R. E. (2005). *Doğu Malı Batı Sanatı İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600*. (Çev. A. Özdamar, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Mutlu, S. ve Hünerel Sarıkaya, Z. (2018), Sultan Genç Osman'a Ait Kaftanlardan Esinlenerek Oluşturulan Giysi Tasarımları, *Kalemîşi*, 6(31), 381-395.
- Osmanlı Kaftanları, WEB: <https://islamansiklopedisi.org.tr/atlas> adresinden 20.11.2021 tarihinde alınmıştır.
- Öndin, N. (2018). *Barok ve Resim Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Öz, T. (1946). *Türk Kumaş ve Kadifeleri I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.
- Özcan, S. (2009), *Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan 17. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Salman, F. (2011). *Türk Kumaş Sanatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırma Projeleri Birim Amirliği.
- Sezgin, Ş. ve Ünlü, N. (1994), Osmanlı Klasik Dönem İpekli Saray Kumaşları, *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, 8(44), 48-51.
- Tezcan, H. (1993). *Atlaslar Atlası*. İstanbul: Yapı Kredi Koleksiyonları-3.
- Tezcan, H. (1988). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yüzylında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma, *Sanat Dünyamız*, (37), 44-52.
- Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yardımcı, K. G. (2016), Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler. International Journal of Cultural and Social Studies. (IntJCSS), 219-241.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*  
**Sanat Tarihi Dergisi** | ***Journal of Art History***  
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064  
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

[İnternet Sayfası \(Açık Erisim\)](#) | [İnternet Page \(Open Access\)](#)

**DergiPark**  
AKADEMİK  
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

*Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.*

