

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
ATATÜRK UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS

YIL/YEAR 2021 EYLÜL/SEPTEMBER

SAYI/ISSUE 1





SANAT

VE — JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOGRAFİ

DERGİSİ



SANAT VE İKONOĞRAFI DERGİSİ
Journal of Art and Iconography

Yıl / Year: 2021 ~ Sayı / Issue: 1

Amaç ~ Aim

Sanat ve İkonografi Dergisi'nin temel amacı, sanat alanında çalışan akademisyen ve araştırmacıların ürettiği bilimsel eserlerin paylaşılmasına imkân sağlayarak bilim ve sanat dünyasına katkı sunmaktır.

The basic aim of Journal of Art and Iconography is to contribute to world of art through the publication of academicians and reserachers spending effort in art.

Kapsam ~ Scope

Sanat ve İkonografi Dergisi; Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimleri başta olmak üzere sanatla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içinde olan bütün çalışma alanlarını kapsamaktadır.

Journal of Art and Iconography accepts studies in Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science and other studies directly or indirectly related to art.

Periyot ~ Period: Yılda 2 Sayı (Mart & Eylül) / Biannual (March & September)

Yayın Dili ~ Language Publication: Türkçe & İngilizce / Turkish & English

Sanat ve İkonografi Dergisi ulusal bilimsel hakemli bir dergidir.
Journal of Art and Iconography is a national peer-reviewed academic journal.

Dergide yayımlanan makalelerin telif hakları Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığına, hukuki sorumluluğu da yazarlarına aittir.
Copyrights of the articles published in the journal belong to the Dean of the Faculty of Fine Arts of Ataturk University; and the legal responsibility belongs to the authors.

İletişim ~ Communication:

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-25240 / Yakutiye-Erzurum

Tel: +90 442 231 50 01 - Fax: +90 442 231 50 11

e-mail: sanatveikonografi@atauni.edu.tr

<http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/ikonografi>



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Yayıncı ~ Publisher
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ~ Ataturk University Faculty of Fine Arts

Sahibi ~ Owner
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (Dekan/Dean)

Editör ~ Editor
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (Atatürk Üniv.)

Editör Yardımcısı ~ Editorial Assistant
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK (Atatürk Üniv.)

Yayın Kurulu ~ Editorial Board
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVIÇ (Üsküp Kiril Metodi Üniv./Makedonya)
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK (Atatürk Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Marina MOCEJKO (Belarus Devlet Üniv./Belarus)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ (Tiran Amerikan Yüksekokulu/Arnavutluk)
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ (Atatürk Üniv./Türkiye)
Prof. Dr. Roza AMANOVA (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniv./Kırgızistan)
Prof. Dr. Süreyya TEMEL (Kocaeli Üniv./Türkiye)

Danışma Kurulu ~ Advisory Board
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniv.)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (İstanbul Aydın Üniv.)
Prof. Dr. Serap BUYURGAN (Başkent Üniv.)
Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ (Bursa Uludağ Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (Aydın Menderes Üniv.)

Dizgi ve Tasarım ~ Design
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

Kapak Tasarım ~ Cover Design
Atatürk Üniversitesi Marka Yönetim Birimi
Kapak Görseli: Şadan BEZEYİŞ, Portre, 1998, Serigrafi (E/A), 76 x 53 cm.
Atatürk Üniversitesi, GSF Müze Koleksiyonu
Kapak Görseli Fotoğraf: Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP



İÇİNDEKİLER ~ CONTENTS

Araştırma Makaleleri ~ Research Articles

- Çocuk Giysilerinde Doğal Boyarmadde Kullanımının Önemi ve Bu Bağlamda Yün Boyamacılığında Karadut Yaprağının Kullanılması**
The Importance of Using Natural Dyestuffs in Children's Clothing and in This Context
The Use of Black Mulberry Leaves in Wool Dyeing
Fazlıhan YILMAZ
1-6

- Aksaray Yöresi Halı, Kilim, Çorap Ve Patik Örneklerinde Kullanılan Geleneksel Motifler**
Traditional Motifs Used in Aksaray Regional Carpet, Rug, Socks And Shoes
Semra KILIÇ KARATAY
7-18

Derleme Makaleler ~ Review Articles

- Osmanlı Devleti'nin Kumaş Sanatına Verdiği Önem**
The Importance Given by the Ottoman State to the Art of Fabric
Yunus BERKLİ, Gülten GÜLTEPE, Mariye PINAR
19-27

- Görsel Sanatlarda Estetik**
Aesthetics in the Visual Arts
Meltem DEMİRCİ KATIRANCI
28-33

- Osmanlı Ordusunda Bir İngiliz Subay: General Sir Williams Fenwick ve Anadolu İstihkâmlarının İnşasındaki Rolü**
A British Officer in the Ottoman Army: General Sir Williams Fenwick and Their Role in the Construction of the Anatolian Forts
Osman ÜLKÜ
34-48



Yayın Kuralları

1. Sanat ve İkonografi Dergisi ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel niteliklere sahip çalışmalarını yayımlayarak sanat ve sosyal bilimler alanlarında bilgi birikimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.
2. Sanat ve İkonografi Dergisi yılda iki kez (Ocak-Eylül) yayımlanan hakemli bir dergidir.
3. Sanat ve İkonografi Dergisi'nin yayın dili Türkçedir. Ayrıca İngilizce bilimsel çalışmalar da yayımlanır. Diğer dillerdeki çalışmalara yayın kurulu karar verir. Makaleler, Türkçe olarak öz (en az 120 kelime), anahtar kelimeler (en az 3 kavram)'dan oluşmalı, ayrıca İngilizce başlık, İngilizce özet (en az 120 kelime), anahtar kelimelerden (en az 3 kavram) oluşmalıdır. Makale APA 7 Atıf Sistemi'ne uygun hazırlanan kaynakça ve dipnot içermelidir.
4. Dergide yayınlanacak makaleler, kendi alanlarına uygun araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanmış özgün ve akademik çalışmalar olmalıdır.
5. Dergiye gönderilen çalışmalar, başka yerde yayınlanmış ya da yayınlanmak üzere gönderilmiş olmamalıdır. Bu durumdan kaynaklanacak sorunlarla ilişkili hukuki sorumluluk yazara aittir.
6. Tebliğden üretilen makalelerin işleme alınabilmesi için yazarın "Çalışmam, yayınlanmamıştır veya yayınlanmayacaktır." şeklinde ıslak imzalı bir taahhütname doldurarak sisteme yüklemesi gereklidir. Dublikasyon/ Tekrar Yayın / Bilimsel Yanıltma / Çoklu Yayın, suçtur. TÜBİTAK Yayın Etik Kurulu'na göre duplikasyon, aynı araştırma sonuçlarını birden fazla dergiye yayım için göndermek veya yayınlamaktır. Bir makale önceden değerlendirilmiş ve yayınlanmışsa bunun dışındaki yayınlar duplikasyon sayılır.
7. Yazarlardan kitap değerlendirmesi türündeki çalışmalarını için de İngilizce başlık, abstract ve keywords istenmektedir.
8. Bir sayıda aynı yazara ait en fazla bir çalışma yayınlanabilir.
9. Yayınlanan makaleler için yazara telif ücreti ödenmez.
10. Yazardan makale başvuru ücreti alınmaz.
11. Yazardan yayın ücreti alınmaz.
12. Yayın politikamıza ve yayın çeşidimize (araştırma makaleleri ve kitap kritiği) uygun olan makaleler işleme alınır.
13. Yayınlanan çalışma, daha önce sunulan bir tebliğ ise veya yazı tezden üretilmişse çalışmada bu durum mutlaka belirtilmelidir.
14. Yayınlanmak üzere kabul edilen yazıların bütün yayın hakları Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine aittir.
15. Burada belirtilmeyen hususlarda karar yetkisi, Sanat ve İkonografi Dergisi Yayın Kurulu'na aittir.
16. Üniversiteler Yayın Yönetmeliği'nin 6. maddesi uyarınca yazıların, dil, üslup ve içerik yönünden ilmi ve hukuki her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir. Açıklanan görüşler, Sanat ve İkonografi Dergisi Yayın Kurulunu herhangi bir şekilde bağlamaz.
17. Sanat ve İkonografi Dergisi'nde yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı Dergi Editörlüğüne devredilmiş sayılır.
19. Sanat ve İkonografi Dergisi'nde yayınlanan makaleler özel bir intihal tespit programıyla taranmaktadır.
20. Yayınlanmasına karar verilen makaleler için yazarlar tarafından ORCID numarası alınması gerekmektedir.



Publication Principles

1. Journal of Arts and Iconography researches aims to contribute to accumulation of knowledge in the field of art and social sciences by publishing the studies that have the scientific qualifications both in national and international levels.
2. Journal of Arts and Iconography is a refereed journal which is published twice a year (January – September).
3. The publication language of the Journal of Arts and Iconography is Turkish. Likewise, scientific studies in English are published, too. Studies in other languages are decided by the editorial board. Articles have to consist of an abstract in Turkish (at least 120 words), key words (at least three concepts), also of an English title, English abstract (at least 120 words) and keywords (at least three concepts). The articles have to include bibliography and footnote that are prepared in the APA 7 citation style.
4. Articles to be published in the journal must be authentic and academic studies that are prepared with the research methods appropriate to their fields.
5. The studies sent to the journal, should not be previously published in other journals or sent to be published in other journals. The author takes the legal responsibility related to the problems that may rise from this.
6. For processing the articles produced from paper, it is necessary to fill in the system by filling in a wet signed undertaking by author as “My work hasn’t been published or will not be published.” Duplication / reissue / scientific misleading / multicast is a criminal offense. According to the TÜBİTAK Editorial Ethics Board, duplication is to send or publish the same research results for more than one magazine publication. If an article has already been evaluated and published, any other publication is deemed duplication.
7. English title, abstract and keywords are required for the evaluation of the book from authors too.
8. At most one study of an author can be published in an issue.
9. No copyright fee is paid to the author for the published articles.
10. Article application fee is not charged from the author.
11. No publishing fee is charged from the author.
12. Articles that comply with our publication policy and type of publication (research articles and book review) are processed.
13. If the published study has been produced from a previously presented declaration or from a written dissertation, this must certainly be stated in the study.
14. All publication rights of the articles accepted to be published belongs to Ataturk University Faculty of Fine Arts.
15. Journal of Arts and Iconography editorial board has the decision making authority about the cases that are not mentioned here.
16. In accordance with the 6th article of the Universities Publication Guideline, authors have all kind of scientific and legal responsibilities in terms of the language, style and content of their articles.
17. The copyrights of the articles that are accepted to be published in Journal of Arts and Iconography are considered to be transferred to the journal’s editorial board.
18. The articles published in Journal of Arts and Iconography are scanned via a special software plagiarism detection program.
20. For the articles that are decided to be published, ORCID numbers are needed to be taken by the authors.



Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler
Those Who Contributed in This Issue

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)
Prof. Dr. Bülent SALDERAY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (İstanbul Aydın Üniv.)
Prof. Dr. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniv.)
Prof. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniv.)
Doç. Dr. Fazlıhan YILMAZ (Atatürk Üniv.)
Doç. Dr. Hüseyin BENLİ (Kayseri Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Bünyamin ÖZGERİŞ (Erzurum Teknik Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin UYSAL (Kastamonu Üniv.)
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ (Atatürk Üniv.)

Hakemlik Süreci ~ Refereeing

Sanat ve İkonografi Dergisi
en az iki hakemin görev aldığı çift taraflı kör hakemlik sistemini kullanmaktadır.
Journal of Art and Iconography
uses double - blind review fulfilled by at least two reviewers.

Açık Erişim Politikası ~ Open Access Policy

Sanat ve İkonografi Dergisi
yayımlanma ile birlikte açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir.
Journal of Art and Iconography
adopts open access policy.

İntihal ~ Plagiarism

Tüm makaleler Ithenticate programında taranmıştır. ~ All articles were checked by Ithenticate.

Araştırma ve Yayın Etiği ~ Research and Publication Ethics

Tüm makaleler araştırma ve yayın etiğine uygun hazırlanmıştır. ~ All articles have been prepared research
and publication
ethics.



SUNUŞ

Türkiye'nin köklü üniversiteleri içerisinde yer alan Atatürk Üniversitesi, kurulduğu günden bu güne; bilimsel, sanatsal, sportif ve kültürel disiplinlerde, ulusal ve uluslararası arenalarda aktif bir rol oynamaktadır. Hayata geçirilen *Yeni Nesil Üniversite Tasarım ve Dönüşüm Projesi* çerçevesinde her geçen gün ilerleyişini sürdürmektedir. Bu minvalde, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde, yayım hayatına başlayacak olan ***Sanat ve İkonografi Dergisi***, Eylül ve Mart ayında olmak üzere Türkçe ve İngilizce yazım dillerinde yayımlanacak, ulusal ve uluslararası nitelikte sanat ve sanata dair disiplinleri konu edinen bilimsel ve özgün çalışmaları, siz değerli araştırmacı ve okurlarımıza sunmaktan memnuniyet duymuş olacağız.

Derginin çıkmasında emeği geçen ve her türlü desteği veren başta Atatürk Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. Ömer ÇOMAKLI ve üst yönetime ve özellikle Rektör yardımcısı Prof. Dr. Ayşe BAYRAKÇEKEN YURTCAN'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Burada dergi koordinatörlüğünden mesai kavramını unutup yardıma ihtiyaç duyduğumuzda her zaman desteklerini veren Bilimsel Dergiler Koordinatörü Prof. Dr. Sinan AKTAŞ, yabancı dil koordinatörümüz Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ'a, derginin her aşamasında büyük bir özgüvenle çalışan ve çıkmasında büyük emekleri olan Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE, Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK ve Lisansüstü öğrencimiz Mehmet YILDIRIM'a minnet ve sevgilerimizi iletmek bir vefa borcudur.

Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

FOREWORD

One of the distinguished universities in Turkey, Ataturk University has played an active role in the international sphere in such disciplines as science, art, sports and culture. It has been making new steps every new day within the framework of *New Generation University Design and Transformation Project*. In line with this, we are pleased to publish ***Journal of Art and Iconography***, an art journal to put articles in Turkish and English in the field of art to the service of researchers and readers. The journal will be published by the Faculty of Fine Arts, Ataturk University, and invites authentic national and international studies in art and disciplines related with art.

I would like to extend my special thanks principally to Prof. Dr. Ömer ÇOMAKLI, the rector of Ataturk University, and the upper administration of the university, especially to vice president Prof. Dr. Ayşe BAYRAKÇEKEN YURTCAN for their sport.

I also would like to thank Prof. Dr. Sinan AKTAŞ, Coordinator of Scientific Journals, who has always sported us, Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ, foreign language coordinator, and Assoc. Prof. Gülten GÜLTEPE, Research Assistant Nergiz DEMİR SOLAK, and Mehmet YILDIRIM, who is a graduate student at the Faculty of Fine Arts.

Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Ataturk University
Dean of Faculty of Fine Arts



1. Sayı

Çocuk Giysilerinde Doğal Boyarmadde Kullanımının Önemi ve Bu Bağlamda Yün Boyamacılığında Karadut Yaprağının Kullanılması başlıklı makale araştırma makalesi olup, kimyasal maddelerin zararlı etkileri ve bu etkilerin çocuklar üzerindeki tesirlerini ortaya koyan bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Kimyasal mordan kullanılmadan doğal mordanlarla daha sağlıklı ve güvenli boyar maddelerle boyanmış malzemenin sağlık ve güvenlik açısından sonuçlarını öne çıkaran bir çalışma olarak akademik çalışmanın dikkatine sunulmaktadır.

Aksaray Yöresi Halı, Kilim, Çorap ve Patik Örneklerinde Kullanılan Geleneksel Motifler başlıklı makale alan araştırmasının uygulandığı bir çalışma olarak özgün nitelikli, örneklerle desteklenmiş ve Türk kültüründe çok önemli bir yer tutan dokumalardaki desen ve motiflerin anlam ve içerikleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca makaleye konu olan bu dokumalarda yörenin kimliği ile özdeşleşmiş geleneksel motiflerin kullanıldığı, çalışmanın bir diğer değerlendirme konusu olarak bilim camiasına sunulmuştur.

Osmanlı Devleti'nin Kumaş Sanatına Verdiği Önem isimli araştırma makalesinde de kumaş ve kumaş dokumacılığının Türk sanatındaki yeri ve çok eskilere dayanan geçmişinin incelendiği, görsel örneklerle zenginleştirilmiş bir çalışma olarak araştırmacılara sunulmuştur. Kıyafet ve onu meydana getiren dokumanın zerafet ve kalitesinin giyen kişinin güç ve kudreti yanında zenginliğinin de göstergesi olması ve özellikle bir statü sembolü olarak değerlendirilmesi sonucu, Osmanlı Devleti'nin kumaş sanatında ileri düzeyde gelişmesinin nedenleri arasında sayılması, çalışmanın bir diğer tespiti olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnsanın güzellik ve beğeni anlayışıyla şekillenen estetik yargılarına rağmen, sanat eserinin estetik kriterler çerçevesinde değerlendirildiğini öne çıkaran ***Görsel Sanatlarda Estetik*** isimli araştırma/inceleme makalesinde yazar, kolektif yaşamın gereği olarak kurulan sosyal ilişkiler, yaşanan durumlar, edinilen tecrübeler ve geliştirilen düşünme biçimlerinin de sanatçıyı şekillendirdiği ve doğal olarak sanat eserini de etkilediğini vurgulanmaktadır. Bu çalışmada Türk estetiğinin sadece Türk sanatçıların eserlerinde değil mimariden her türlü tüketim ürünlerine kadar tüm tasarım alanlarında baskın ve ayırt edici bir özellik olarak görülmesinin öneminin öne çıkarıldığı görülmektedir.

Osmanlı Ordusunda Bir İngiliz Subayı: General Sir Williams Fenwick ve Anadolu İstihkâmlarının İnşasındaki Rolü başlıklı makale, saha araştırması bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı Rus ve Osmanlı İran savaşlarında çok önemli bir savunma hattı olarak önemi vurgulanan tabyaların inşa süreci ve bu sürece etki eden faktörlerin ele alındığı ve yeni savunma sistemleri ile ilgili çalışmalar, makalenin konuları arasındadır.

Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Editör

ÇOCUK GIYSİLERİNDE DOĞAL BOYARMADDE KULLANIMININ ÖNEMİ VE BU BAĞLAMDA YÜN BOYAMACILIĞINDA KARADUT YAPRAĞININ KULLANILMASI

The Importance of Using Natural Dyestuffs in Children's
Clothing and In This Context The Use Of Black Mulberry
Leaves in Wool Dyeing

Öz: Kimyasal maddelerin zararlı etkileri günden güne daha dikkat çekici duruma gelmektedir. Özellikle çocuklarımızın bu tür maddelerden kesinlikle uzak tutulması gerekmektedir. Çünkü hassas olan bünyeleri bu tür maddelerden kolaylıkla etkilenebilmektedir. Tekstil boyama işlemlerinde de kimyasal maddelere önemli derecede rastlanılmaktadır. İşte bu bağlamda tekstil boyamacılığında doğal kaynaklı maddelerin kullanımı ile kimyasal kaynaklı maddelerin zararlı etkilerinden korunmuş olunmaktadır. Yapılan bu çalışmada, yünlü kumaşların boyanmasında karadut ağacının yaprakları kullanılmıştır. Mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama denemelerine ek olarak ayrıca 4 farklı mordan maddesi kullanılarak da boyama denemeleri gerçekleştirilmiştir. Bu mordan maddeleri sırası ile Bakır II Sülfat, Kalay II Klorür, Demir II Sülfat ve Potasyum Alüminyum Sülfat (Şap) tır. Kuru hâlde tedarik edilen yapraklar ile boyama işlemine geçilmeden önce karadut ağacı yaprakları öğütme işlemine tabi tutulmuştur. Öğütülmüş olan bu yapraklar, boyama işleminde direkt olarak kullanılmıştır. Boyama işlemi 100 oC'de 1 saat boyunca gerçekleştirilmiştir. Bu işlem sonucunda karadut ağacı yaprağı ile boyanmış olan kumaş numuneleri önce yıkama işlemi görmüş daha sonrasında da oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır. Boyama işlemi sonucunda yıkanmış ve kurutulmuş olan yünlü kumaş numunelerinin CIEL*a*b* değerleri ve K/S renk verimliliği değerleri spektrofotometre yardımıyla ölçülmüştür. Yapılan bu boyama denemeleri sonucunda, karadut ağacı yapraklarının yünlü kumaşları renklendirebileceği tespit edilmiştir. Böylece çocuklarımızın sağlıkları açısından mordan maddesi kullanımı olmadan karadut ağacı yaprakları ile boyanmış yünlü kumaşlar kullanılarak, tekstil mamullerinin üretilebileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk, doğal boya, yün, sağlık, renk.

Abstract: The harmful effects of chemical substances are becoming more noticeable day by day. Especially our children should be kept away from such substances. Because their sensitive bodies can be easily affected by such substances. Chemical substances are also encountered in textile dyeing processes to a significant extent. In this context, the use of natural resources in textile dyeing protects against the harmful effects of chemical substances. In this study, the leaves of the black mulberry tree were used for dyeing woolen fabrics. In addition to the dyeing experiments without using mordant, dyeing experiments were also carried out using 4 different mordant substances. These mordant substances are respectively Copper II Sulphate, Tin II Chloride, Iron II Sulphate and Potassium Aluminum Sulphate (Alum). Before starting the dyeing process with the leaves supplied in dry form, the leaves of the black mulberry tree were subjected to the grinding process. These ground leaves were used directly in the dyeing process. The dyeing process was carried out at 100 °C for 1 hour. As a result of this process, the fabric samples dyed with black mulberry tree leaves were first washed and then left to dry at room temperature. The CIEL*a*b* values and K/S color efficiency values of the woolen fabric samples, which were washed and dried as a result of the dyeing process, were measured with the help of a spectrophotometer. As a result of these dyeing experiments, it was determined that the leaves of the black mulberry tree can color the woolen fabrics. Thus, it is thought that textile products can be produced by using woolen fabrics dyed with black mulberry tree leaves without the use of mordant in terms of the health of our children.

Keywords: Child, natural dye, wool, health, color.

SANAT

— JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOĞRAFI
DERGİSİ

1. sayı / issue
2021 güz / autumn

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Fazlıhan YILMAZ

Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil
ve Moda Tasarımı Bölümü
*Assoc. Prof. Dr. Atatürk University,
Department of Textile and Fashion
Design*

fazlihan.yilmaz@atauni.edu.tr
ORCID
0000-0003-2278-163X

Gönderim Tarihi ~ Received

20. 08. 2021

Kabul Tarihi ~ Accepted

29. 09. 2021

Yayın Tarihi ~ Published

29. 09. 2021

Atıf / Citation

Yılmaz, F. (2021). Çocuk
giysilerinde doğal boyarmadde
kullanımının önemi ve bu
bağlamda yün boyamacılığında
karadut yaprağının kullanılması.
Sanat ve İkonografi Dergisi, (1): 1-6.

Araştırma Makalesi

~

Research Article

Giriş

İnsanlık tarihinin başlangıcından bugüne çocuk; anne ve babanın en değerli varlığı olarak gözetilmiş, sevilmiş, korunmuş ve en iyi şekilde büyütülmeye çalışılmıştır. Ailenin en küçük bireyi olan çocuklara, toplumların geleceği gözüyle bakılmış, çocukların sağlık ve eğitim sorunlarıyla ilgilenilmeye özen gösterilmiştir. Günümüzde özellikle gelişmiş ülkelerde, çocuklara daha fazla değer verilmekte olup, sağlık ve eğitim konularında anne ve babalar kadar devlet de çocuğa sahip çıkmaktadır (Gültekin & Baran, 2005). Yaşadığımız çevre ve gelecek nesillere nasıl bir dünya bırakacağımız konularındaki artan hassasiyet, tekstil mamulleri için sentetik boyalara alternatif olarak, doğal boya pazarını, gün geçtikçe büyüyen ve talep gören bir sektör hâline getirmiştir. Bu durumun en önemli sebeplerinden biri tekstil sektöründe kullanılan sentetik boyamaddede gruplarından bazılarının indirgenerek parçalanıp alerjik etkilere yol açabilmeleridir (Kayahan vd., 2016). Günümüzde tekstil ürünlerinde bulunan bazı kimyasallar (tekstil boyamaddeleri, apre maddeleri, ağır metaller, vb.) çocuk sağlığını tehdit etmektedir (Örün, 2014). Özellikle son yıllarda doğal yaşam ortamından uzaklaşma birçok yan etkileri beraberinde getirmiştir. Çocuk bedeninin direncinin düşük olması, onlara yönelik ürünlerde doğallığı daha da önemli kılmaktadır (Koyuncu, 2017).

Tekstil boyamaddelerinin büyük bir kısmı kanserojen olan aromatik bileşiklerin türevleridir. Benzen ve benzenden türeyen bazı aromatik hidrokarbonların kanserojen oldukları bilinmektedir. Bu bileşiklerin fazla oranlarda kullanılması insan sağlığı ve çevre açısından tehdit unsuru oluşturmaktadır. Ekolojik ve organik ürünlere yönelim, çevre kirliliğini azaltmayı, tüketici sağlığı ile birlikte tekstil ve hazır giyim sektörlerinde çalışanların sağlık koşullarını da ciddiye alarak çevre dostu üretim yapmayı hedeflemektedir (Becenen, 2017).

İnsanoğlunun doğadaki boyamaddelerden yararlanmaları tarihin çok eski dönemlerine dayanmaktadır. Doğada bulunan bitki, böcek ve madenlerden yararlanarak boyamayı keşfeden insanlar, yüzyıllar boyunca geleneksel tekstillerdeki yün, ipek, pamuk vb. materyalleri boyamışlardır. Kimyasal boyaların keşfedilmesiyle, doğal boyaların kullanımında azalma olmuştur (Kocatürk & Şanlı, 2019). Son yıllarda tekstil uygulamalarında doğal boyamaddelerin kullanımına olan ilgi giderek artmaktadır. Bu durum; çevrenin, sentetik boyaların neden olduğu toksik ve alerjik reaksiyonlara maruz kalmasının bir sonucu olarak görülmektedir. Doğal boyalar, sentetik boyalara nazaran daha iyi biyo-çözünürlük gösterirler ve çevre ile daha uyumludur. Doğal boyamaddeler sentetik boyalar ile karşılaştırıldıklarında genel olarak çevre kirliliğine yol açmazlar. Ayrıca doğal boyamaddelerin antialerjik, antimikrobiyal, antikanserojen vb. aktivitelere sahip olduğu bilinmektedir (Eser, 2016). Doğal boyamacılık Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu bakımdan da bizi dünya çapında tanınır hâle getirmiştir. Mesela kök boya dünyada “TÜRK Kırmızısı” olarak bilinmektedir (Anonim, 1991).

Bitkisel boyalar; renk veren bitkilerin yaprak, çiçek, kozalak, gövde kabukları, kök, sürgün vb. kısımlarından elde edilmektedir. Bitkisel boyalarla doğrudan boyama yapılabileceği gibi, aynı zamanda yardımcı maddelere de ihtiyaç duyulmaktadır. Mordan adı verilen bu maddeler, boyamaddenin liflere daha iyi tutunmasını, iyi bir renk haslığı ile aynı bitkiden farklı renk tonları elde edilmesini sağlamaktadır (Başaran, 2019).

Dut bitkisi, *Urticales* takımının *Moraceae* ailesinin *Morus* cinsine dâhildir. Dünyanın ılıman iklim bölgelerinde *Morus* cinsinin 100 kadar türü tanımlanmıştır. En çok rastlanan türler, *Morus alba* (Beyaz dut), *Morus nigra* (Karadut) ve *Morus rubra* (Mor dut)'dir. Ülkemizin çoğu tarım bölgelerinde yetiştirme koşulları çok uygun olduğundan yüksek kalitede dut meyvesi elde edilir (Meral & Doğan, 2012). Karadut *Morus* cinsinin en önemli türlerinden biridir. Çünkü insan sağlığı üzerine olumlu etkilere sahiptir (Espada-Bellido vd., 2018). Bu yüzden halk arasında

tedavi amaçlı da kullanılmıştır (Souza vd., 2018). Türkiye'nin kuzey doğusunda bulunan Çoruh Vadisi'nde önemli miktarda ve farklı çeşitte karadut yetiştiriciliği yapılmaktadır (Tabakoğlu, 2016).

Son yıllarda doğal boyamacılık üzerine yapılan çalışmaların arttığı gözlemlenmiştir. Örneğin; 2017 yılında Benli'nin yaptığı bir çalışmada, Amerikan sarmaşığı bitkisinin farklı aksamalarının yünü boyama özellikleri incelenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda bu bitkinin farklı aksamalarının yünlü kumaşları renklendirebileceği tespit edilmiştir (Benli, 2017). 2020 yılında yapılan bir başka çalışmada ise barut ağacı kabuğunun selülozik ve protein esaslı liflerin boyanmasında kullanılabilirliği test edilmiştir. Çalışma sonucunda ise bu bitkisel kaynağın hem selülozik hem de protein esaslı liflerin boyanmasında kullanılabileceği tespit edilmiştir (Benli, 2020).

Yapılan bu çalışmada karadut ağacı yapraklarının yünlü kumaşların renklendirilme işlemlerindeki kullanılabilirliğinin araştırılması amaçlanmıştır.

1. Materyal-Metot

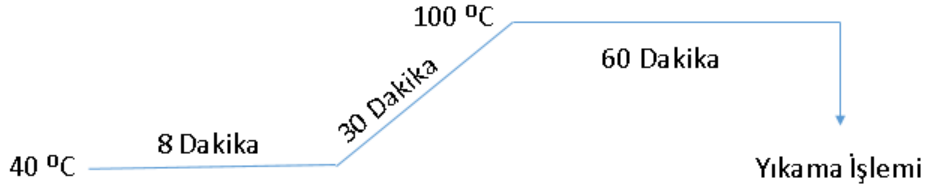
Yapılan çalışmada tekstil mamulü olarak boyama işlemine hazır hâlde bulunan 160 g/m² ağırlığında ve 2/1 dimi yünlü kumaş kullanılmıştır. Yünlü kumaş numuneleri 2 gr olarak ayarlanmış ve yapılan boyama denemelerinin hepsinde bu 2 gramlık numuneler kullanılmıştır.

Bitkisel boyarmadde kaynağı olarak ise karadut ağacı yaprakları kullanılmıştır. Karadut ağacı yaprakları kuru hâlde temin edildikten sonra öğütücü yardımıyla öğütülmüş ve yapılan boyama denemelerinde öğütülmüş olan yapraklar direkt olarak kullanılmıştır.



Şekil 1. Ufalanmış Karadut Yapracağı

Yapılan boyama denemelerinde bitkisel boyarmadde kaynağı ile kumaş 1:1 oranında ayarlanarak boyama işlemlerine geçilmiştir. Yani 2 gr kumaş için 2 gr karadut ağacı yaprağı kullanılmıştır. Mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama denemelerine ek olarak ayrıca bakır II sülfat (CuSO₄.5H₂O), kalay II klorür (SnCl₂.2H₂O), demir II sülfat (FeSO₄.7H₂O) ve potasyum alüminyum sülfat (şap) (KAISO₄.10H₂O) mordan maddeleri kullanılarak da boyama işlemleri gerçekleştirilmiştir. Kullanılan bu mordan maddeleri kumaş ağırlığıyla orantılı olacak şekilde %3 oranında boyama banyosuna eklenmiştir.



Şekil 2. Boyama Diyagramı

Boyama denemeleri, Şekil 2’de gösterilen boyama diyagramına göre gerçekleştirilmiştir. Flotte oranı ise 1:50 olarak seçilmiştir. Kumaş, bitkisel boyarmadde kaynağı ve eğer kullanılacaksa mordan maddesi boya banyosuna eklendikten sonra boyama işlemine geçilmiştir. Şekil 2’deki boyama diyagramı incelendiğinde, ilk başta 40 °C’de 8 dakikalık bir işlem gerçekleştirilmiştir. Daha sonrasında 30 dakikada 100 °C’ye çıkmış ve bu sıcaklıkta 60 dakika boyunca boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Boyama işlemi tamamlandıktan sonra yünlü kumaş numuneleri durulama adımından sonra 40°C’de asıl yıkama işlemine tabi tutulmuştur. Yıkama işlemi de tamamlandıktan sonra boyanmış olan kumaş numuneleri kurumaya bırakılmıştır. Kurutma işleminin de sonuçlanmasıyla birlikte, boyanmış hâlde bulunan kumaş numunelerinin spektrofotometre yardımıyla renk değerleri ($CIE L^*a^*b^*C^*h^o$ değerleri ve renk verimlilikleri (K/S)) ölçülmüştür. Bu ölçümler ise Bulgular-Tartışma bölümünde sunulmuştur.

2. Bulgular-Tartışma

Karadut ağacı yaprağı kullanılarak yünlü kumaşların boyanma işlemleri gerçekleştirilmiştir. Bu işlemlerde mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama denemelerine ek olarak 4 farklı mordan maddesi kullanılarak da boyama denemeleri yapılmıştır. Yapılan bu boyama işlemleri sonucunda boyanmış olan kumaşlara ait $CIE L^*a^*b^*C^*h^o$ değerleri ve K/S değerleri Tablo 1’de sunulmuştur.

Mordan tipi	$CIE L^*a^*b^* (D65)$					
	K/S	L^*	a^*	b^*	C^*	h^o
<i>Mordansız</i>	4,64	64,35	-0,98	26,19	26,2	92,14
<i>Bakır II Sülfat</i>	11,16	51,46	5,43	28,42	28,93	79,19
<i>Kalay II Klorür</i>	8,43	67,33	-3,07	35,65	35,78	94,92
<i>Demir II Sülfat</i>	5,83	60,54	-4,52	29,37	29,72	98,76
<i>Şap</i>	5,87	69,61	-0,34	42,36	42,36	90,46

Tablo 1. Karadut Yaprığı ile Boyanmış Yünlü Kumaşlara Ait Renk Ölçüm Değerleri

K/S değerleri incelendiğinde en yüksek değer 11,16 olarak tespit edilirken, en düşük değer ise 4,64 olarak ölçülmüştür. En büyük K/S değerine bakır II sülfat mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama denemesinde ulaşılmıştır. En düşük K/S değeri ise mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama denemesinde elde edilmiştir.

L^* değerleri incelendiğinde ise, en yüksek değere şap mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama denemesinde ulaşılmıştır. Bu değer ise 69,61'dir. En küçük değer 51,46 olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değere ise bakır II sülfat mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama denemesinde rastlanılmıştır.

Boyanmış olan yünlü kumaş numunelerine ait örnekler fotoğraflanarak Şekil 3'te sunulmuştur.



Şekil 3. Karadut Yaprağı İle Boyanmış Yünlü Kumaşlara Ait Renkler

Şekil 3 incelendiğinde, karadut yaprağı kullanılarak yapılan boyama denemelerinde kahverengi, yeşil ve sarı tonlarının elde edildiği görülmüştür. Özellikle mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama işlemlerinde açık yeşil rengin elde edilebileceği tespit edilmiştir. Şap mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama deneyinde ise sarı tonunun elde edildiği gözlemlenmiştir. Yine farklı bir mordan maddesi olan bakır II sülfat kullanıldığında ise kahverenginin elde edilebileceği görülmüştür.

Sonuç

Doğa hepimiz için önemli bir unsurdur. Özellikle çocuklarımızın gelecekleri için onlara temiz bir çevre bırakmak zorundayız. Bunu da mümkün olduğunca doğaya zararlı ürünlerin kullanımını azaltarak yapabiliriz. Bunun yanı sıra çocuklarımızı kimyasal kökenli ürünlerden mümkün olduğunca uzak tutarak da korumak zorundayız. Özellikle tekstil sektöründe geniş çapta kullanılan sentetik boyalı ürünlerin zararlı etkileri bilinmektedir. Bu yüzden doğal boyarmaddelerin sağlık açısından olumlu etkilerini çocuklarımız üzerinde avantaja çevirmek için bu boyarmadde gurubunun özellikle doğal liflerle birlikte çocuk giysilerinde kullanılması çok önemlidir. Yapılan çalışma kapsamında sonuç itibarıyla doğada atıl durumda bulunan karadut ağacının yaprakları kullanılarak yünlü kumaşların renklendirilmesinin mümkün olup olmayacağı araştırılmıştır. Bu işlemler sonucunda mordan maddesi kullanılmadan ve 4 farklı mordan maddesi kullanılarak yünlü kumaşların renklendirilme çalışmaları yapılmıştır. Yapılan bu boyama işlemleri neticesinde karadut ağacı yaprağı ile hem mordan maddesi kullanılmadan hem de mordan maddesi kullanılmasıyla birlikte yünlü kumaşların farklı renklerde renklendirilebileceği tespit edilmiştir. Böylece, yapılan doğal boyamacılık çalışmalarının artmasıyla birlikte doğal boyarmadde kaynağı kullanımının önemini tekrardan kazanacağı ve karadut ağacının farklı bir sektörde ülkemize katma değer kazandıracağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Anonim. (1991). *Bitkilerden elde edilen boya larla yün liflerinin boyanması*. T.C. Sanayi ve Ticaret Bakanlığı.
- Başaran, F. N. (2019). Nar (*Punica Granatum L.*) bitkisinin doğal mordanlarla boyama ve haslık değerleri. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (5): 397-406.
- Becenen, N. (2017). Azo boyarmaddelerinin yasaklanması: bebek ve çocuk giysilerinde uygulanabilirliğinin araştırılması. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 6(10): 1-6.
- Benli, H. (2017). Amerikan sarmaşığı (*parthenocissus Quinquefolia L.*) bitkisinin yünü boyama özelliklerinin araştırılması. *Tekstil ve Mühendis*, 24(106): 54-61.
- Benli, H. (2020). Barut Ağacı Kabuğı'nun (*Rhamnus Frangula L.*) bazı tekstil materyallerini boyayabilme özelliklerinin araştırılması. *Erişyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 36(3): 420-432.
- Eser, F. (2016). Kızılağaç yapraklarının tekstil endüstrisinde boyarmadde kaynağı olarak değerlendirilmesi. *Anadolu Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi A- Uygulamalı Bilimler ve Mühendislik*, 17(1): 199-207.
- Espada-Bellido, E., Ferreira-Gonzalez, M., Barbero, G. F., Carrera, C., Palma, M., Barroso, C. G. (2018). Alternative Extraction Method of Bioactive Compounds from Mulberry (*Morus nigra L.*) Pulp Using Pressurized-Liquid Extraction. *Food Analytical Methods*, (11): 2384-2395.
- Gültekin, G. & Baran, G. (2005). Hastalık ve çocuk. *Aile ve Toplum*, 2(9): 1-8.
- Kayahan, E., Karaboycu, M., Dayık, M. (2016). Bitkisel atıklar kullanılarak yün, pamuk ve rejenere soya lifleri için ekolojik boyama. *Tekstil ve Mühendis*, 23(102): 112-125.
- Kocatürk, Y. A. & Şanlı, H. S. (2019). Doğal indigo ve zerdeçal ile boyanan yün liflerinin subjektif ve objektif değerlendirilmesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (43): 899-911.
- Koyuncu Okca, A. (2017). Ahşap oyuncaklarının kökboya, cehri ve indigo ile boyanması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10(19): 73-88.
- Meral, R. & Doğan, İ. S. (2012). Karadut (*Morus nigra*) katkılı ekmeğın antioksidan aktivitesi ve fenolik kompozisyonu. *Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2(4): 43-48.
- Örün, E. (2014). Giysiler ve çocuk sağlığı: ne giysin? Nasıl yıkansın? *Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi*, (58): 43-49.
- Souza, G. R., Oliveira-Junior, R. G., Diniz, T. C., Branco, A., Lima-Saraiva, S. R. G., Guimaraes, A. L., Oliveria, A. P., Pacheco, A. G. M., Silva, M. G., Moraes-Filho, M. O., Costa, M. P., Pessoa, C. O., Almeida, J. R. G. S. (2018). Assessment of the antibacterial, cytotoxic and antioxidant activities of morus nigra L. (Moraceae). *Brazilian Journal of Biology*, 78(2): 248-254.
- Tabakoğlu, N. (2016). *Ozon gazı uygulamasının karadutun (Morus nigra L.) mikrobiyolojik ve kimyasal kalitesi üzerine etkisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. T.C. Pamukkale Üniversitesi.

AKSARAY YÖRESİ HALI, KİLİM, ÇORAP VE PATİK ÖRNEKLERİNDE KULLANILAN GELENEKSEL MOTİFLER

Traditional Motifs Used in Aksaray Regional Carpet, Rug, Socks and Shoes

Öz: Aksaray çok eski dönemlerden beri yerleşim merkezi olmuş ve birçok medeniyete ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Bunu beyan eden yazılı literatür örneklerinin yanı sıra günümüze kadar gelmiş ve gelecek nesle aktaracağımız mimari, sanat ve kültürümüzü meydana getiren en güzel eserlerde görmemiz mümkündür. Günümüzde icra edilen Türk el sanatları ve elde edilen her bir sanat eseri kültür zenginliğimizin en güzel tarihi belgelerdir.

Bilindiği gibi el sanatlarımız insanoğlu ile var olmuş, zamanla sanat hâline gelerek en güzel örneklerini vermiştir. Halı-Kilim, Çorap ve Patik örneklerinde de günümüzde geçmiş kültürümüzün izlerini bulabilmekteyiz. Geleneksel olarak adlandırdığımız ve Orta Asya'dan beri geçmişimizin izleri ve en önemli kültür belgeleri olan ve toplum kimliği ile özleşmiş sanatlarımız bulunmaktadır. Aksaray ve çevresinde de yörenin kimliği özleşmiş sanatlarımız mevcut olup, bu sanatların desen ve kompozisyon tasarımında gelenekselleşmiş motifler kullanıldığı görülmektedir. Kompozisyonlarda kullanılan motiflerin her birinin ayrı ayrı anlamı olup, anlatılmak istenen durumlarda motiflerin insanların düşüncesini aktaran iletişim aracı olduğu görülmektedir.

Alan araştırmasının uygulandığı çalışmada bulunan halı-kilim ve çorap-patik örneklerinin görüntüleri alınarak desenlerde görülen ortak motifler üzerinden değerlendirme yapılmış, örneklerde görülen ortak desenlerin şematik çizimi yapılarak elde edilen bilginin literatür kayıtlarına geçmesi hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halı, kilim, çorap, patik, desen, motif

Abstract: Aksaray has been a settlement center since ancient times and is known to have hosted many civilizations. It is possible to see it in the most beautiful works of architecture, art and culture that have survived to the present and will pass on to the next generation, as well as the examples of written literature that declare this. Culture The Turkish handicrafts performed today and each work of art obtained are the most beautiful historical documents.

As it is known, our handicrafts have existed with human beings and have become art in time and gave the best examples. Today, we can find traces of our past culture in the examples of Carpet-Kilim, Socks and Booties. We have arts, which we call traditional and which are the traces of our past and the most important cultural documents since Central Asia, and which are identified with the identity of society. In Aksaray and its environs, there are Arts that have the identity of the region, and it is seen that traditional motifs used in the design and composition design of these arts are used. Each of the motifs used in the compositions has a separate meaning and it is seen that the motifs are a communication tool that conveys the thoughts of people in the situations that are desired to be explained.

The images of the carpet-rug and socks-booties samples found in the study, in which the field research was applied, were taken and the evaluation was made on the common motifs seen in the patterns, and the schematic drawing of the common patterns seen in the samples was made and it was aimed to transfer the information obtained to the literature records.

Keywords: Carpet, rug, socks, booties, pattern, motif

SANAT

VE— JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOĞRAFI
DERGİSİ

1. Sayı / Issue
2021 güz / autumn

Sorumlu Yazar

Corresponding Author

Semra KILIÇ KARATAY
Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray
Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi
Asst. Prof., Aksaray University,
Faculty of Education, Department of
Fine Art

semra.kilic@hotmail.com
ORCID
0000-0002-0773-5021

Gönderim Tarihi ~ Received

01. 09. 2021

Kabul Tarihi ~ Accepted

29. 09. 2021

Yayın Tarihi ~ Published

29. 09. 2021

Atıf / Citation

Kılıç Karatay, S. (2021). Aksaray yöresi halı, kilim, çorap ve patik örneklerinde kullanılan geleneksel motifler. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, (1): 7-18.

Araştırma Makalesi

~
Research Article

Giriş

İnsanoğlunun varlığından beri ihtiyaç ürünü olarak ortaya çıkmış ve zamanla sanata dönüşmüş sanatlarımız arasında halı-kilim dokumacılığı, çorap ve patik örücülüğü de yer almaktadır. İnsanoğlu ortak dili olan geleneksel motiflerimizi farklı sanat dallarında kullanarak duygu ve düşüncelerini dile getirmişlerdir.

Halı ve kilim dokumacılığı nesilden nesle aktarılmış ve bugünde varlığını koruyabilen bir sanatımızdır. Kültür tarihimize baktığımızda kendi içinde dönemlere ayrılmakta olup her dönemin dokumalarının desen ve renk kompozisyonu bakımından zenginliğini gösteren dokuma örnekleri bize tarihimiz ve kültürümüz hakkında önemli bilgiler vermektedir.

İlk zamanlar insanların yaygı ve örtü ihtiyaçlarını karşılamak için meydana getirdikleri halı, sonraları değerli bir sanat eseri olarak sarayları, mabetleri ve şatoları süslemiş, ressamların tablolarına konu olmuştur (Gülcehal, 1997).

El dokuması halılar, yaygı, beşik, heybe, çadır ve yastık gibi çeşitli kullanım alanları ile yüzyıllardan beri insan yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Ayrıca el dokuması halıların gelenek ve göreneklerimizi yaşatmada, kültürümüzü geçmişten günümüze yansıtmada ve tüm dünyada kimliğimizi yansıtmada önemli bir yeri olmuştur (Kılıç Karatay, 2018).

Halı dokumalar, genellikle havlı olup desenleri oluşturan motiflerin oluşturulmasında genellikle Türk düğümü kullanılmıştır. Dokumalarda yıldız, sekizgen, göz, elibeline, koçboynuzu, pıtrak gibi geometrik motiflerin yanında yaprak, hatai, penç gibi bitkisel motiflerde kullanılmaktadır. Kilim dokumalar ise havsız olup desenlerdeki motifler ya dokuma esnasında farklı bir atkı ipliği ile ya da düz dokuma üzerine farklı tekniklerle atlamalı olarak yapılmaktadır. Kilim dokumalar, düz dokumalar olarak da sınıflandırılmaktadır. Kilim dokumalarında kullanılan motifler genellikle yıldız, sekizgen, göz, elibelinde, koçboynuzu, pıtrak gibi geometrik şekillerdir.

Çorap ve patik örücülüğü, insanoğlunun temel giyim ihtiyaç maddelerinden biri olup, eski zamanlarda soğuktan korunmak ve ayakların sıcak tutulmasında önemli giyim tekstil ürünü olmuştur. İnsan hayatı boyunca çok sayıda tüketilen çorap örnekleri ilk zamanlarda uzun dize kadar olmasına rağmen zamanla boyunda kısalma olmuş ve çok tüketilen giyim malzemesi olmuştur. Günümüzde çorap örneklerinin malzemesinde, şeklinde ve dokularında değişiklikler görülmektedir.

Bir toplumun sözsüz dili ve edebiyatı olan el sanatları, içinde bulunduğu toplumun kültür taşıyıcısı görevini üstlenirler. Bir el sanatının yok olması demek, o toplumun dilinin ve de kültürünün de kaybolması demektir (Karakaş 2013).

El sanatları, “bireyin bilgi ve becerilerine dayanan doğal ham maddelerin kullanıldığı elle ve basit araçlarla yapılan ve içinde yaşanan toplumun yaşam biçimini, gelenek ve göreneklerini taşıyan, duygularını yansıtan en eski sanat dalıdır” (Acar, 2006).

Çorabı ören kişi bulunduğu çevreden, doğadan, bitkilerden, hayvanlardan, mimari eserlerden, kullandığı eşyalardan, yaşadığı acı tatlı olaylardan ve duygu durumundan (sevinçli, hüzünlü, öfkeli vb.) etkilenecek motifler geliştirmiştir (Özbağı ve ark. 2009).

Köklü’ye göre Anadolu’da MÖ 5. yüzyılda Altay Pazırık Kurganı’nda bulunan keçe çoraplar, Türklerde çorap geleneğinin çok eskilere dayalı olduğunu kanıtlar ve

Mezopotamya’da, MÖ 20. yüzyılda örme çoraplar bulunduğu rivayet edilmektedir (Köklü 1997).

Her geçen gün desen kompozisyonu değişime uğramış düz olan örmelerin yerine desenli örmeler örülmüştür. Günümüz desenleri arasında kalpli, küpeli gibi desenler gözlem sonucunda üretilmiş motiflerdendir (Kılıç Karatay-Oyman, 2017).

Yüzyıllar sanat dallarında kullanılan motifler gelenekselleşmiş ve bulunduğu toplumun kültür ve sanatları hakkında bilgi kaynağı olmuştur. Türk el sanatlarında kullanılan motiflerin her birinin ayrı bir anlamı olup, bu motifleri farklı sanat alanlarında kullanan insanoğlu bu motifleri doğadaki nesnelere ilham alarak üretmiştir. Bazı motifler, birebir kullanılırken bazıları ise birbirinden farklı şekillerde stilize edilerek üretilmiştir.

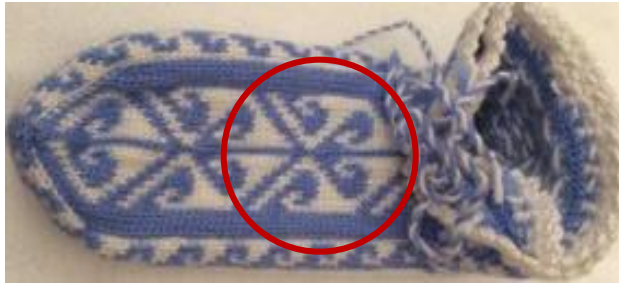
Aksaray yöresinde halı, kilim dokumaları ve çorap-patik örgü örnekleri çeyizlerin vazgeçilmez ürünleridir. Her genç kızın veya erkeğin çeyizinde yer alan dokuma ve örgü örnekleri bulunduğu toplumun gelenek ve göreneklerine bağlılığını göstermektedir. Yörede elde edilen halı-kilim dokuma ve çorap-patik örnekleri desen kompozisyonlarında kullanılan ortak geleneksel motifler tespit edilerek çalışma içerisinde görsellerle ve şematik çizimlerle incelenmiştir.

Aksaray Yöresinde Halı-Kilim, Çorap ve Patik Örme Örneklerinde Kullanılan Geleneksel Motifler Ve Anlamları

Koç Boynuzu motifi: Bereket, kahramanlık, güç, erkeklik sembolü olan koçboynuzu motifi, Anadolu kültüründe Ana Tanrıça’dan sonra ya da onunla birlikte kullanılan bir motiftir. Boynuz sembolü, insanlık tarihinde her zaman güç kuvvet timsali olan erkekle özdeşleştirilmiştir (Erbek, 2002).



Şekil 1. Koçboynuzu motifi şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2021).



Fotoğraf 1. Koçboynuzlu motifli patik örneği(Kılıç Karatay, 2017).



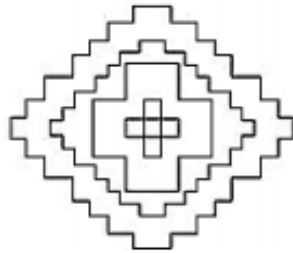
Fotoğraf 2. Koçboynuzlu motifli halı dokuma örneği(Kılıç Karatay, 2018)



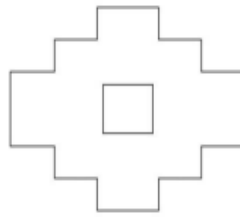
Fotoğraf 3. Koçboynuzlu motifli halı dokuma örneği(Kılıç Karatay, 2018)

Göz Motifi: İnsanoğlunun inandığı geleneksel ritüeller olup bunlardan bir tanesi de göz değmektir. Göz insanın dışı duygu ve düşüncelerini ifade etme organlarından biri olup kötü bakışların diğer insanlar üzerinde olumsuz olarak etkisi olduğu düşünülmektedir. Göz motifi nazardan ve gözden sakınmak amaçlı kullanılan geleneksel motiflerimizdendir.

Toplumlarda kötü niyetli insanların nazar edeceği düşüncesi yaygın olup, nazardan ve kötü gözlerden korunma ritüeli yaygındır. İnsanoğlu, kötü bakışlardan korunmak için farklı tedbirler almıştır. Türk el sanatlarında kullanılan göz motifi nazardan ve gözden sakınmak için stilize edilerek kullanılmış bir motiftir.



Şekil 2. Göz motifi şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2018).



Şekil 3. Göz motifi şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2018).



Fotoğraf 4. Göz motifli patik örneği(Kılıç Karatay, 2018).



Fotoğraf 5. Göz motifli kilim dokuma örneği(Kılıç Karatay, 2018)



Fotoğraf 6. Koçboynuzlu motifli kilim dokuma örneği(Kılıç Karatay, 2018)

Pıtrak Motifi: Pıtrağın üzerindeki dikenlerin kötü gözü uzaklaştırdığına inanan Anadolu insanı onu nazarlık motifi olarak kullanmıştır (Erbek, 2002).

Geleneksel motifler içerisinde en yaygın olarak kullanılan motiflerden biri olup pıtrak dikeninin stilize edilmiş şeklidir.



Şekil 4. Pıtrak motifli şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2021).



Şekil 5. Pıtrak motifli şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2021).



Fotoğraf 8. Pıtrak motifli patik örneği(Kılıç Karatay, 2018)

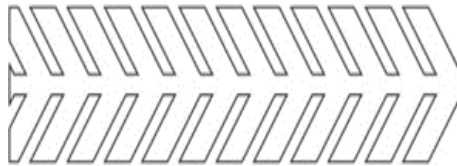


Fotoğraf 9. Pıtrak motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2018)



Fotoğraf 10. Pıtrak motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2018).

Hayat Ağacı Motifi: Ağaç, dünya kültürlerinde doğurganlığın, ölümsüzlüğün, şansın, bereketin, sağlığın, hastalıktan kurtulmanın sembolüdür. (Öztürk Ateş, 2012).



Şekil 6. Hayat ağacı motifi şematik çizimi(Kılıç Karatay, 2021).

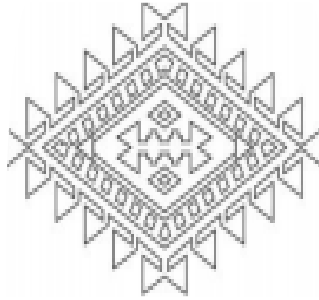


Fotoğraf 11. Hayat ağacı motifli patik örneği(Kılıç Karatay, 2017)



Fotoğraf 12. Hayat ağacı motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2018).

Bereket motifi: Bolluk, bereket anlamına gelen motifin kaynağı kesin olarak bilinmemektedir. Geleneksel Türk sanatlarında halı-kilim dokumalarının yanı sıra çorap-patik örmelerinin desen kompozisyonlarında kullanılmaktadır.



Şekil 7. Bereket motifi şematik çizimi(Kılıç Karatay, 2021).



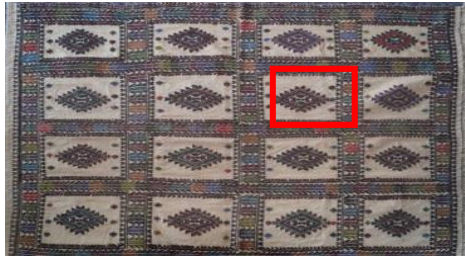
Fotoğraf 13. Bereket motifli patik örneği(Kılıç Karatay, 2017)



Fotoğraf 14. Hayat ağacı motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2018).



Fotoğraf 15. Hayat ağacı motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2018).



Fotoğraf 16. Hayat ağacı motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2018).



Fotoğraf 17. Hayat ağacı motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2020).

Suyolu motifi: Su motifi temizlik ve arınma, sonsuzluk gibi anlamları bulunmaktadır. Geleneksel motiflerimiz arasında sıkça kullanılan motiflerimizden olup stilize edilmiş farklı birçok örnekleri bulunmaktadır.



Şekil 8. Suyolu motifi şematik çizimi(Kılıç Karatay, 2021).



Fotoğraf 18. Suyolu motifli çorap örneği(Kılıç Karatay, 2017)

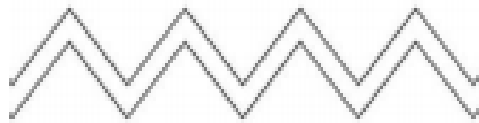


Fotoğraf 19. Suyolu motifli çorap örneği(Kılıç Karatay, 2017)

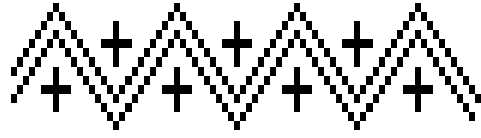


Fotoğraf 20. Hayat ağacı motifli kilim örneği(Kılıç Karatay, 2020).

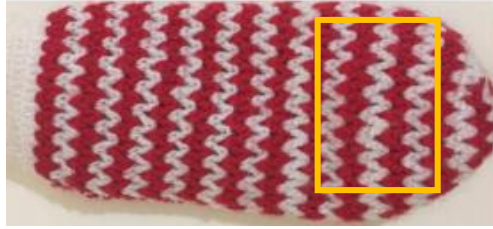
Zigzag Motifi: Meander motifi olarak da bilinen zigzag yüzyıllardır yaygın olarak kullanılan geleneksel motiflerimizdendir. Su, yeniden doğuş, bedensel ve ruhsal yenilenme, sonsuz yaşam ve bereket gibi farklı anlamları olup zigzag motifinin çıkış kaynağı olarak düşünülmektedir. Bu motifin birbiri ile kesişen örneklerinin yanı sıra tek olarak kullanılan örnekleri de mevcuttur.



Şekil 9. Suyolu motifi şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2021).



Şekil 10. Suyolu motifi şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2021).



Fotoğraf 21. Zigzag motifli patik örneği (Kılıç Karatay, 2017)



Fotoğraf 22. Zigzag motifli patik örneği (Kılıç Karatay, 2017)



Fotoğraf 23. Hayat ağacı motifli kilim örneği (Kılıç Karatay, 2018).

Muska: Muska motifi, Anadolu'da yüzyıllardır kullanılagelmiş inanç sisteminin sunduğu sembolik bir figürdür. Muska motifi, sahibini tehlikeli dış faktörlerden korumak için, sihirli ve dini bir güce sahip olduğuna inanılan bir tür yazılı bir tılsımdır (Oyman, 2016).



Şekil 11. Muska motifi şematik çizimi (Kılıç Karatay, 2021).



Fotoğraf 24. Muska motifli çorap örneği (Kılıç Karatay, 2017)



Fotoğraf 25. Muska motifli kilim örneği (Kılıç Karatay, 2020).

Sonuç

Aksaray yöresinde dokuma sanatının tarihi oldukça eski olup dokumalarda kullanılan gelenekselleşmiş motifler farklı sanat alanlarında da kullanılmaktadır. Özellikle kilim dokumalarında kullanılan ve daha çok bitkisel olan motiflerin yaygın olarak diğer sanat alanlarında kullanıldığı görülmektedir.

Çorap ve patik örgü sanatı da Aksaray bölgesinde oldukça eski bir sanat olup yüzyıllardır devam etmektedir. Özellikle de kırsal alanlarda canlılığını korumaktadır. Çorap ve patik örmelerinin kompozisyonlarını yine geleneksel motiflerimiz oluşturmaktadır. Bu motifler arasında koçboynuzu, pıtrak, bereket, göz, muska ve suyolu gibi motifleri en yaygın olarak kullanılmaktadır.

Aksaray bölgesinde halı-kilim dokuma sanatı ve çorap ve patik örücülüğünde öncesinde tamamen malzeme yün iken günümüzde çorap ve patik örücülüğünde yünün yerini renkli orlon iplikleri almıştır. Malzeme olarak zamanla değişkenlik yaşayan çorap ve patik örücülüğünde zamanla şekil ve kompozisyonlarında değişim olmuştur. Çorapların boyu öncesinde diz kadar olurken günümüzde tozluk olarak bilinen kısa bilek üstü çorap örnekleri örülmektedir.

Aynı geleneksel motiflerin farklı sanat alanlarının kompozisyonlarında kullanılması Türk el sanatlarının birbirinden etkilenip, birbirini beslediğini göstermektedir. İnanoglular bulunduğu bölgede doğada bulunan nesnelere ya aynen ya da farklı üsluplarda farklı şekillerde stilize ederek sanat dallarında kullandığı da elde edilen örneklerden anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Acar, M. (2006). *Geçmişten günümüze ekonomik ve ticari hayata bakış safranbolu el sanatları*. FSF Matbaacılık Yayıncı Kent Araştırmaları.
- Gülcemal, A. (1997). *Halı ve desen teknolojisi*.
- Karakaş, R. (2013). Geçmişten günümüze çermik yöresi iğne oyacılığı. *Bilim ve Kültür - Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, (2):
- Kılıç Karatay S, Oyman, N. R. (2017). Aksaray ilinde çorap ve patik örücülüğü. *Journal Of Awareness*, 2(3S): 103-116.
- Kılıç Karatay, S. (2018). *Aksaray ili Sultanhanı'nda halıcılık ve halı restorasyonu*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Kılıç Karatay, S. (2020), Aksaray Kültür Evi'nde bulunan kırkıtli dokuma örnekleri. *Pearson Journal Of Social Sciences & Humanities*, 5(9):
- Köklü, V. (1997). *Çankırı ili Kızılırmak ilçesine ait birkaç köyde bulunabilen el örgüsü çorap örnekleri ve yeni tasarımlar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Oyman, N. R. (2016). Geleneksel Anadolu dokumalarında muska-nazarlık motifinin kullanımı. *The Journal of Academic Social Science*, 4(25):
- Özbağı, T., Ülger, N., Kurt, G., Toktaş, P. (2009). *Halk bilim araştırmaları merkezi koleksiyonundan el sanatları örnekleri II dokumalar ve örgüler*. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk Ateş, Ş. (2012). *Yakındoğu demirçığ uygarlıklarında hayat ağacı inancı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dicle Üniversitesi.

OSMANLI DEVLETİ'NİN KUMAŞ SANATINA VERDİĞİ ÖNEM*

The Importance Given by the Ottoman State to the Art of
Fabric

Öz: Giysinin ve iç dekorasyonun temel malzemesi olan kumaşın Türk sanatındaki yerinin oldukça eski olduğu bilinmektedir. Özellikle Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait örnek kumaşlarda bilhassa Osmanlı padişahlarının görkemli kumaşlara olan düşkünlüğü, tekstil alanının günümüzde olduğu gibi, geçmişte de bir statü sembolü olarak değerlendirilmesi Osmanlı Devleti'nin kumaş sanatında ileri düzeyde gelişmesinin nedenleri arasında sayılabilmektedir.

Özellikle 15. yüzyıl sonrası tekstil alanında ileri düzeyde gelişim gösteren kumaş dokumacıları, Osmanlı saray kumaşlarının en iyi örneklerini üretmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü olduğu bilinen 16 ve 17. yüzyılları arasındaki teknik başarı ve motif zenginliğinin yanı sıra desenlerdeki renk uyumu da saray kumaşlarının sanatsal yanını en güzel ve yalın bir şekilde ortaya koymaktadır.

Saray sanatı olarak kabul edilen ve devlet hazinesinin gelirine büyük katkı sağlayan kumaş dokumacılığı, Osmanlı Devleti'nin siyasi, iktisadi, sosyal ve ticari açıdan oldukça önemli bir rol üstlendiğinden gelişimi devlet kontrolüyle sağlanmıştır. Söz konusu sanatın Osmanlı Devleti'nde görülen gelişiminin ardından 18. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan Sanayi Devrimi denilen büyük değişime rağmen bu yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında geleneksel üretim tarzının devam etmekte olmasının en önemli sebebi, teknolojik koşullarda ve makineleşmede henüz çok ileri düzeylere gelinmemiş olması olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Kumaş, Batı

Abstract: It is known that the place of fabric, which is the basic material of clothing and interior decoration, in Turkish art is quite old. In particular, the Ottoman sultans' fondness for magnificent fabrics, especially in the sample fabrics belonging to the Central Asian, Seljuk and Ottoman periods, and the evaluation of the textile field as a status symbol in the past, as it is today, can be considered among the reasons for the advanced development of the Ottoman Empire in the art of fabric.

Especially after the 15th century, the fabric weavers, who made advanced development in the field of textile, produced the best examples of Ottoman palace fabrics. In addition to the technical success and richness of motifs between the 16th and 17th centuries, when the Ottoman Empire was known to be the strongest, the color harmony in the patterns reveals the artistic side of the palace fabrics in the most beautiful and simple way.

Cloth weaving, which is accepted as a palace art and contributed greatly to the income of the state treasury, played a very important role in the political, economic, social and commercial aspects of the Ottoman Empire, and its development was provided by state control. Despite the great change called the Industrial Revolution, which took place in the last quarter of the 18th century after the development of the art in the Ottoman Empire, the most important reason why the traditional production style continued at the end of the mentioned century and at the beginning of the 19th century is the fact that technological conditions and mechanization have not yet reached very advanced levels.

Keywords: Ottoman, Fabric, West

SANAT

— JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOĞRAFI
DERGİSİ

1. sayı / issue
2021 güz / autumn

Sorumlu Yazarlar

Corresponding Authors

Yunus BERKLİ
Gülten GÜLTEPE
Mariye PINAR

Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi

*Assoc. Prof. Dr. Atatürk University
Faculty of Fine Arts*

Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi

*Assoc. Prof. Dr. Atatürk University
Faculty of Fine Arts*

Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk
Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

*Master Student, Atatürk University
Faculty of Fine Arts*

yberkli@atauni.edu.tr
gulten.gultepe@atauni.edu.tr
mariye.@icloud.com

ORCID:

0000-0003-3650-3681
0000-0002-1006-2905
0000-0001-7881-8089

Gönderim Tarihi ~ Received

17. 08. 2021

Kabul Tarihi ~ Accepted

29. 09. 2021

Yayın Tarihi ~ Published

29. 09. 2021

Atf / Citation

Berkli, Y., Gültepe, G., Pınar, M.
(2021). Osmanlı Devleti'nin kumaş
sanatına verdiği önem. *Sanat ve
İkonografi Dergisi*, (1): 19-27.

*Bu makale Kocaeli Üniversitesi I.
Sosyal Bilimler Sempozyumu'nda
(2021) sunulan bildiriden üretilmiştir.

Derleme Makale

~

Review Article

Giriş

Sanat, tarihin bilinen en eski toplumsal ve bireysel kimliklerin kendine ifade alanı bulabildiği en güçlü temsil araçlarından biridir. Toplumsal değişim süreçlerinde köklü ifadelerin bir kısmı kimlik değişimine uğrarken bir kısmı da yenilikçi diyebileceğimiz farklı kimlikler ortaya çıkarabilmektedir. Osmanlı Devleti'nde varlığı bilinen birçok sanat alanı içerisinde kumaş sanatı da oldukça değer görerek Türk sanatında hatırı sayılır noktada bir yer edinmiştir. Batılılaşmanın başlangıcı olarak varsayılan 18. yüzyıldan, Cumhuriyet dönemine kadar üretilen kumaş sanatı, değişim ve gelişim gösteren sanat alanları içerisinde önemli bir sanat alanı olmuştur. Özellikle Batılılaşma dönemi içerisine girildiği dönemde Osmanlı Devleti eliyle sanatçılar, toplumunun etkilerini ve kendilerini ifade ederken tekstil sanatında özellikle uyarlanmaya çalışılan motif ve desenlerde, geleneksel çizgilere bağlı kalınmasıyla birlikte, Barok, Rokoko gibi biçim elemanlarıyla eklektik bir üslup oluşturduğu görülmektedir.

“Osmanlı Devleti’nin Kumaş Sanatına Verdiği Önem” başlığı altında incelenmiş olan bu çalışmada saray sanatı olarak değerlendirilen kumaş sanatının yıllar içerisinde geçirdiği gelişim ve değişim süreci ve bu oluşum içerisinde kullanılan desen ve teknik malzemelerin, tezmini motifleri üretilen ürünlerde görülen çeşitlilik ile birlikte, kullanım alanının çeşitliliği ele alınacaktır. Tekstil alanının kumaş dokumacılığıyla birlikte gelenekselden moderne doğru geçirmiş olduğu bu süreç, aynı zamanda oluşturulma tekniklerine paralel olarak döneminin gelişmişlik düzeyi; kullanım alanı ve amacı göz önüne alındığında, kültürel ve sosyal alanlarda kendi dönemleri hakkında bilgi veren birer somut belge niteliği taşıdığı görülmektedir. Bilimsel çalışma bakımından çok irdelenmemiş olduğu gözlenen kumaş sanatının tarihi ve güncel süreci ele alınarak, sistemli bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. Tekstil Kelimesinin İhtivası ve Kullanım Alanları

Tekstil, Latince bir kavram olan texere kelimesinden türetilmiştir. Dokuma ve örme kumaş anlamına gelen tekstil kavramı, tekstil ürünlerini ve yan ürünlerini kullanarak elde edilen giysi ve döşemelik kumaşların bütününe kapsamaktadır. Tekstil malzemeleri kullanılarak elde edilen kumaşlarla üretilen giysiler, insanoğlunun hava şartlarına karşı korunma ihtiyacından doğmuştur. Söz konusu ihtiyaç önceleri hayvan postu ve keçe eğirme tekniğinin geliştirilmesiyle elde edilen ipliklerin dokunmasıyla sağlanırken daha sonraları dokuma tezgâhları gibi farklı teknikler uygulanarak kumaş elde edilmiştir. Günümüzde sanayinin de gelişimiyle artık birçok ürün tekstil malzemesi olarak kullanılarak iplik elde edilerek kumaş üretiminde bugünkü son hâlini almıştır (Uyanık ve Oğulata, 2013, 60).

Ana malzemelerini; hayvansal, bitkisel, sentetik veya madensel kaynaklı liflerin oluşturduğu tekstil ürünleri, çeşitli yöntemler uygulanarak dokuma, örme ve Nanvoven gibi çeşitli teknikler uygulanarak yüzey elde etme sanatı olarak tanımlanabilmektedir. Tekstil; çok geniş uygulama alanı olan, giyilebilen her şey, bazı dekorasyon ürünleri, mekân döşemeciliği ve daha birçok alanda kullanılabilen bir sektördür.

2. Kumaş Sanatının Önemi

Türk sanatındaki yerinin oldukça eski olduğu bilinen kumaş sanatı, özellikle Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait görülen örnek kumaşlarda giysinin ve iç dekorasyonun temel malzemesi olarak kullanılmış olup usta ellerde şekillenerek kullanılmıştır. Orta Asya ve Selçuklu Devleti yöneticilerine binaen Osmanlı padişahlarının görkemli kumaşlara olan düşkünlüğü, tekstil alanının gelişimine katkı sağlamıştır. (Alpat,2010, 27-28).

15. yüzyıldan sonra tekstil alanında oldukça gelişen Osmanlı kumaş dokumacılığı, söz konusu sanatta başarılı bir şekilde ilerleme kaydetmiş dokuma ustaları alanlarında uzmanlaşmışlardır. Osmanlı saray kumaşlarının en iyi örneklerinin üretildiği dönem olarak anılan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü olduğunun bilindiği 16 ve 17. yüzyılları arasında görülmektedir. Bu yüzyıllarda, fotoğraf 1'deki örnekte görüldüğü üzere teknik başarı ve motif zenginliğinin yanı sıra desenlerdeki renk uyumu da saray kumaşlarının sanatsal yanını en güzel ve yalın bir şekilde ortaya koymaktadır (Yardımcı, 2016: 221).

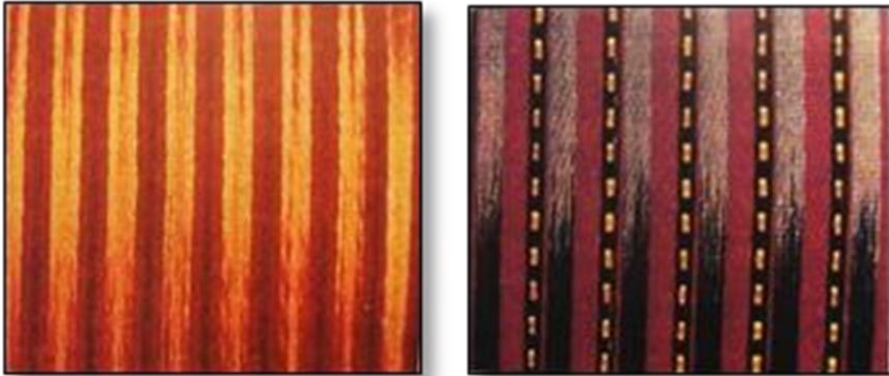


Fotoğraf 1: Osmanlı Kumaş desen örneği.

Kaynak: <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/2284656/> 24.0.2021

2.1. Osmanlı Devleti Döneminde Sıkça Kullanılan Kumaş Türleri

Osmanlı Devleti döneminde pamuklu ve ipekli dokumalar saray halkı ve iç dekorasyon malzemesi olarak en çok kullanılan kumaş türleri olmuştur. Dokumalarda isimleri geçen kumaş türleri; bez, mendil, tülbent, kutnu, kirpasi, alaca, bogasi, meydariye türüdür. Osmanlı'da oldukça geniş kullanım alanı olan kumaş ise kutnu kumaşı olarak bilinmektedir. İsmi geçen kumaşlarda ise kutnu, saray kumaşı olarak ve tekstil alanının her alanında en yoğun şekilde kullanılan kumaş türü olarak ilk sırada bulunmaktadır (Yardımcı, 2016: 223).



Fotoğraf 2: Kutnu kumaş örnekleri

Kaynak: Yardımcı, 2016: 225

Pamuklu dokumaların ve pamuk/ipek karışımı kumaşların Osmanlı toplumunda başta giyim kuşam olmakla birlikte yoğun şekilde ev tekstilinde geniş bir kullanım alanı kapsadığı bilinmektedir. Ölmüş kişilerin saptanan eşyaları, gümrük kayıtları ve saray eşya defterleri bu durumu ispatlar niteliktedir.

Pamuklu kumaş üretiminde sanayisi gelişmiş Anadolu şehirleri, iç bölge talebini karşıladıktan sonra dış ülkelere pamuklu kumaş pazarlamıştır. Bu kumaş türünün özellikle pamuk yetişmeyen ülkelere ihraç edildiği gözlemlenmiştir (Yardımcı, 2016: 222-223).

Pamuklu kumaş dokumacılığı, Osmanlı ekonomisiyle birlikte dünya ekonomisi açısından da özel bir öneme sahiptir. Söz konusu dokumacılığın ticareti, Fransa ile Levant arasındaki ticaretin gelişmesinde nispeten mühim bir faktördür. Pamuklu dokumacılık, Avrupa'nın Doğu ile yaptığı ticarete ön sıralarda yer almaktaydı. Bu özelliği sebebiyle, dinamik ekonomiler karşısında Osmanlı ekonomisinin genel durumu ve içyapısı incelenirken, pamuklu dokumaların üretim ve ticaretini de birinci derecede göz önünde bulundurmak gerekmektedir (Kırlı, 2015: 4).

3. Kumaş Sanatında Batılılaşma Etkileri

Osmanlı Devleti, 19. yüzyıla kadar tekstil ihtiyacını yerli üretimden karşılamakla beraber yine bu dönemde kısmen tekstil ithalatı da yapmıştır. Fakat bu ithalatta, geniş halk kesiminin kullanımına yönelik değil, üst sınıflardan oluşan seçkin kesimin yani sınırlı bir azınlığın tüketimi durumu söz konusu olmuştur. Dolayısıyla pahalı kumaşların sayıları sınırlı düzeyde olan elitlerce kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı Devleti pazarında 16. yüzyıla değin kendi ürünlerinin varlığı söz konusuyken 16. yüzyıl sonlarına doğru Venedik başta olmak üzere İtalyan şehir devletlerinin mamullerine ve İngiliz, Fransız, Hollanda yünlülerine de Osmanlı pazarlarında rastlanmaktaydı. 17. yüzyılda yaşamış olan seyyah "*Evllya Çelebi*" Osmanlı şehirlerinin birçoğunda yaşayan seçkin sınıfa mensup kişilerin Avrupa'dan ithal edilen yünlü kumaşları kullanmakta olduğunu, seçkin sınıfa mensup olmayan ve gerek şehirlerde ve gerek kırsal alanda yaşayan halk ise yerli imalatçı yapılmış yünlü kumaşları kullanmakta olduklarını kaydetmiştir (Kırlı, 2015: 4). 18. yüzyılda Avrupa'da sanayinin gelişmiş olması ve Osmanlı devletinin siyasal ve toplumsal karışıklığı, bozulan ekonomik yapının da etkisiyle bu değişime ayak uyduramaması bütün sanat dallarında olduğu gibi dokuma sanatını da olumsuz etkilemiştir (Bilgin, 2019: 24).

18. yüzyılın son çeyreğinde Sanayi Devrimi denilen büyük değişimin yaşanmakta olmasına rağmen söz konusu yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında geleneksel üretim tarzının devam etmekte olmasının en önemli sebebi; teknolojik koşullarda ve makineleşmede henüz çok ileri düzeye gelinmemiş olması olarak değerlendirilebilir. 19. yüzyıla kadar makinelerin dokumacılık, madencilik ve silah imalatı olarak üç imalat alanında kullanıldığı gözlenmiştir. Osmanlı Devleti makineleşme hareketlerine, rakiplerine karşın 19. yüzyıl başlarına kadar belli ölçüde karşılık verebilmiştir (Kırlı, 2015: 4-5).

3.1. Batılılaşma Sonrası Fabrikalaşma ve Reform hareketleri

Batılılaşma noktasında fabrika kurma ve üretme faaliyetleri acil ihtiyaç duyulan konulardan biri olarak değerlendirilmiştir. Yenilikçi devlet adamları ve dönemin aydınlarının geliştirecekleri, ekonomik politikalara destek sağlamak ve diğer devlet adamlarını ikna etmek için çalışmalar başlatmışlardır. Batılılaşmayla birlikte gelen ekonomik çalkantıyı ticari anlamda toparlamak adına fabrikaların kurulması ve istihdamın sağlanabilmesi için önde gelen devlet adamlarının destekleri ve katkılarını sürdürmeleri bu noktada oldukça önemli olarak değerlendirilmektedir.

Osmanlı Devleti yöneticilerinin fabrikalaşma hareketlerinden beklentilerini şu şekilde sıralamak mümkün olabilir: “Yönetim ve halk tarafından ihtiyaç duyulan her türlü ürünün yerli imalat vasıtasıyla elde edilmesi ve dış ticaret açığını azaltarak, ülkede yeni istihdam alanları oluşturup, Avrupa’daki teknik yenilikleri ve teknolojik gelişmeleri takip ve transfer ederek, üretim maliyetlerini azaltmak ve bu sayede daha ucuz yerli ürünlerin piyasaya sunulmasını mümkün kılmak şeklinde sıralanabilir” (Kırlı, 2015: 10).

Viyana’da elçilik yapmış olan ve Tanzimat’ın fikri mimarlarından Sadık Rıfat Paşa’nın Viyana’da sefirliği sırasında Prens Maternich ile sık sık görüşmesi, Batı dünyasındaki gelişmelerin belkemiği olarak değerlendirilen unsurlara birebir şahit olmasını sağlamıştır. Rıfat Paşa’ya göre “... Mamuriyet-i mülk ü memleket kesret-i nüfus ve ziraat ve sanat ve sermaye ve ticaret ve abalice sây ü gayret ile basıl olur”du. Bu sebeple “milli servetin” oluşabilmesi için mali faaliyetlerin güvence altına alınmasını gerekmektedir (Kırlı, 2015: 8).

3.2. Batılılaşmayla Birlikte Kullanılan Üsluplar

Osmanlı Devleti’nin son döneminde hemen hemen bütün sanat alanlarında, Batılı formların eklettik üslubunun etkileriyle birlikte özellikle detaylarda geleneksel çizgilere bağlı kalınmıştır. Sanat eserlerinde Barok, Rokoko, Neo-Klasik gibi Batılı mimari üslupların yanı sıra Osmanlı geleneksel öğeleriyle yeniden kompoze edilen bir üslup anlayışının oluşturulduğu görülmektedir. Osmanlı Batılılaşmasının sanatsal açıdan karakteristik özelliği, mimarisi, tefrişi ve kullanım eşyalarında Batı’da ortaya çıkan üsluplardan yararlanmış olmasıdır. Özellikle döneme tanıklık eden saraylarının iç tasarımında kullanılan yüksek kaliteli kumaşların üretiminin gerçekleştirildiği Hereke Fabrikası dönemin en önemli rolünü üstlenmiştir (Bilgin, 2019: 2).



Fotoğraf 3: Batılılaşma öncesi Osmanlı Devleti Kumaş deseni örneği
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/32629993547537765/> 27.05.2021



Fotoğraf 4: Batılılaşma öncesi Osmanlı Devleti Kumuş desen örneği
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/33988172174033129/> 28.05.2021

Osmanlı Devleti köklü bir geleneğin aktarıcısı olarak Selçuklu Devleti'nden devraldığı kültür mirasıyla birlikte, Anadolu'da karşılaştığı muhtelif medeniyetlerden gelen etkileri de kendi benliğinde sentezleyerek kullandığı bilinmektedir. Orta Asya'yı da dâhil edebileceğimiz bu mirastan getirilen sanat anlayışını, kendi gelenek ve görenekleri ile zenginleştirerek kendisine özel bir Türk sanatı üslubunu başarıyla ortaya çıkarmıştır (Salman, 1998: 147).

Osmanlı Devleti yönetimi göçebe hayattan uzaklaşıp saray yaşantısına başlayınca, yerleşik düzenin de getirdiği gerekliliklerden ötürü, birçok alanda olduğu gibi dokumacılıkta da farklılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Kumuş sanatında kullanılan ana malzeme ve desenlerde, halk, saray mensupları ve azınlıklar kendi sınıf ve statülerini belirten kumuşlar kullanmışlardır (Salman, 1998: 147).

Batılılaşma etkileriyle birlikte ise özellikle Osmanlı Devleti'nin son dönem kumuş sanatının üretim merkezini teşkil eden Hereke fabrikası, eski Türk sanat üsluplarını koruyarak ve Batı sanat üsluplarından da gerektiği ölçüde yararlanarak, kumuş yapı ve desenlerinde başarılı bir şekilde uyguladığını fotoğraf 5 ve 6'daki örneklerde görmekteyiz (Bilgin, 2019: 1).



Fotoğraf 5: Batılılaşma sonrası Batı üslubuyla dokunmuş Osmanlı Devleti saraylarında kullanılmış olan kumuş örneği **Kaynak:** Bilgin, 2019: 88



Fotoğraf 6: Batı üslubuyla (Barok) dokunmuş Osmanlı Devleti saraylarına kullanılmış olan kumaş örneği
Kaynak: Bilgin, 2019: 97

Görüldüğü gibi Osmanlı Devleti, bir yandan gelecekte diğer toplumlarla rekabet edebilecek yeni bir iktisadi ortam oluşturmaya, diğer yandan da Avrupa karşısında ortaya çıkmaya başlayan güç dengesindeki zaafı kapatmaya çalışmışlardır. Bu sebeple; Osmanlı Devleti reformistleri iktisadi ortamı değiştirip geliştirecek yasal düzenlemeleri yapmaya çalışmaktan vazgeçmemişlerdir. Çünkü uluslararası alanda yaşanmakta olan ölümcül rekabet sebebiyle, uzun vadede elde edilecek kazanımları beklemeye müsaade eden bir ortam oluşmamıştır. Durum göz önünde bulundurularak gerekli düzenlemelerin yapıldığı Osmanlı Devleti, Batı'ya ayak uydurma noktasında ıslahatlar düzenledikten sonra kendi millî üslubunu oluşturarak kumaş sanatındaki yenilik ve değişiklikleri başarılı bir şekilde uygulamıştır.

Sonuç

Genel anlamda modernleşme olarak tanımlanan Batılılaşma faaliyetleri çerçevesinde Osmanlı Devleti'nin kurum ve kuruluşlarından başlanarak, ev tekstil tasarımından kılık ve kıyafete varıncaya dek Batı'ya ayak uydurma noktasında siyasi, ekonomik, toplumsal ve sanatsal alanda çeşitli çalışmaların gerçekleştirilmiş olması dikkati çekmiştir. Devlet ve toplum hayatında yeni bazı ürünlere ihtiyaç duyulması, eğer bu ürünler önceden beri kullanılan ürünler ise geçmişe oranla daha yoğun şekilde kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Göreceli olarak geleneksel Osmanlı beğenisinden ve estetiğinden çok farklı olmayan bu ihtiyaçların temini noktasında yeni birtakım arayışlara girişilmesi, Osmanlı Devleti'ni yaşanan süreç içerisinde, kaçınılmaz hâle getirmeye zorlamıştır. Dolayısıyla başta yönetici aydın ve devlet memurları olmak üzere giderek devlet ve toplum hayatında yayılmaya başlayan Batılı yaşam tarzı, tüketim alanında da birtakım ihtiyaçların ortaya çıkmasına yol açmıştır. 19. yüzyıl ortalarında Osmanlı Devleti tarafından gerçekleşen fabrika kurma faaliyetleri temelinde, ihtiyaç duyulan birtakım ürünleri modern üretim tekniklerini kullanarak karşılamak ihtiyacı olarak değerlendirilirken, aslında değişen dünyada yok olup gitmemek adına kendini ortaya koyma çalışmaları olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma kapsamında görülmektedir ki; Türk kumaş sanatı incelendiğinde, kapsadığı dönem ve yayılmış olduğu coğrafyada, geniş bir alana sahip olduğu bilinmektedir. Tekstil ve kumaş sanatının Osmanlı Devleti döneminde de önemsenmiş bir sanat alanı olmuştur.

Dolayısıyla süreç içerisinde ve sonrasında sanayileşmeyle birlikte Batılılaşmanın sosyo-ekonomik olarak dayattığı bütün zorluklara rağmen sanatsal başlıklarda kültürel dokuyu yansıtan örneklerini sergilemiştir. Tekstil alanında zirveye ulaşan Türk kumaş sanatı, Osmanlı Devleti'nin kumaşa vermiş olduğu önem ve değerle günümüzde dahi Ottoman serileri olarak adlandırılan özel üretim alanında hak ettiği değeri göstermeye çalışmaktadır.

Kaynakça

- Acar, Ş. (2013). *Osmanlı'dan bugüne gözümüzden kaçanlar*. Yem yayınları.
- Alpat, F. E. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. yüzyıl ve 18. yüzyıllar arası Saray kumaşlarında kullanılan bitkisel üslup. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (1): 27-50.
- Akurgal, E. (1943). İslam sanatı ve Türkler. *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, 5(54): 5-17.
- Bilgin, B. R. (2019). *Millî Saraylara bağlı son dönem Osmanlı sarayı, kasır ve köşklere kullanılan kumaşların üslup, desen ve motiflerinde batılılaşma etkileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Demirarslan, D. (2007). Osmanlı'da modernleşme/batılılaşma sürecinin iç mekân donanımına etkileri. *Erdem*, 15(45-46-47): 35-66.
- Gümüşer, T. (2011). *Çağdaş Türk tekstil tasarımında 16. yüzyıl Osmanlı Saray kumaşlarından esinlenen motifler*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İzmir Ekonomi Üniversitesi.
- Gürcan, Yardımcı, K. (2016). Osmanlı Dönemi dokuma sanatı ürünlerinden örnekler. *Special Issue on the Proceedings of the 5th ISCS Conference, 2016 – Kazakistan*, (2): 219-241.
- Karabulut. M. (2016). Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda değişim süreci, sosyal ve kültürel durum. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (2): 49-65.
- Kavcı, Ö. E. (2010). *19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Sanayileşmenin Saray İçin Üretilen Kumaşlara Etkileri*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kırlı, E. (2015). *Osmanlı tekstil sektöründe meydana gelen gelişmeler çerçevesinde basma fabrikası'nın kuruluşu ve faaliyetleri (1846- 1876)*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Marmara Üniversitesi.
- Salman, F. (1998). Tarihi Türk kumaşlarında desen ve renk anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (4): 147.
- Uyanık, Ş. Oğulata, R. T. (2013). Türk tekstil ve hazır giyim sanayiinin mevcut durumu ve gelişimi. *Tekstil ve Mübendis*, 20(92): 59-78.

Görsel Kaynakça

- Fotoğraf 1:** Sözcü Gazetesi (2021, 24 Mayıs). Osmanlı Saray kumaşları bu eğitimde. <https://www.sozcugazetesi.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/2284656/>
- Fotoğraf 2:** Gürcan, Yardımcı, K. (2016). Osmanlı Dönemi dokuma sanatı ürünlerinden örnekler. Special Issue on the Proceedings of the 5th ISCS Conference, 2016 – Kazakistan, (2): 219-241.
- Fotoğraf 3:** Pinterest (2021, 27 Mayıs). Osmanlı para motifleri. <https://tr.pinterest.com/pin/326299935475377765/>
- Fotoğraf 4:** Pinterest (2021, 28 Mayıs). Kumaş Sanatı.

<https://tr.pinterest.com/pin/33988172174033129/>

Fotoğraf 5: Bilgin, B. R. (2019). *Milli Saraylara bağlı son dönem osmanlı saray, kasır ve köşklerde kullanılan kumaşların üslup, desen ve motiflerinde batıllaşma Etkileri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Fotoğraf 6: Bilgin, B. R. (2019). *Milli Saraylara bağlı son dönem Osmanlı Saray, kasır ve köşklerde kullanılan kumaşların üslup, desen ve motiflerinde batıllaşma etkileri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

GÖRSEL SANATLARDA ESTETİK

Aesthetics in the Visual Arts

Öz: İnsanın güzellik ve beğeni anlayışıyla şekillenen estetik yargılarına rağmen, sanat eserinin estetik kriterler çerçevesinde değerlendirildiği bilinmektedir. Tıpkı estetik gibi ahlak ve güzellik kavramları da farklı dönemlerde araştırmacıların dikkatini çekmiş ve farklı bakış açılarıyla irdelenmişlerdir. Bazı bilim insanlarına göre güzellik, düşünme eylemi ile bazılarına göre de ahlak ile birlikte düşünülmüş ve tartışılmıştır. Tartışmalarla birlikte güzellik kavramı, kimi dönemler hazzal kimi dönemlerde de nesnel bir öge olarak tanımlanmıştır. Ancak güzellikğin tarihinde güzellik kavramına ilişkin tanımlar; dönemin, kültürün ve beklentilerin ışığında ele alınmıştır.

Sanat alanında da sanat eserinin ön yapı (görünen) ve arka yapı (görünmeyen arka plan, anafikir) şeklinde iki açıdan analiz edilmesi; güzellik ve etik kavramının sanatçı, sanat eseri ve toplum üçlemesi içerisinde ve birlikte ele alınması dikkat çekicidir. Nitekim, kolektif yaşantının gereği olarak kurulan sosyal ilişkiler, yaşanılan durumlar, edinilen tecrübeler ve geliştirilen düşünme biçimlerinin de sanatçıyı şekillendirdiği ve doğal olarak sanat eserini de etkilediği düşünülmektedir. Toplumun genel beğenileri ve kültürel değerlerini yansıtan Türk estetiğinin de sadece Türk sanatçıların eserlerinde değil mimariden her türlü tüketim ürünlerine kadar tüm tasarım alanlarında baskın ve ayırt edici bir özellik olarak görülmesi beklenmektedir. Türk estetiğinin toplumsal, kültürel ve sosyal yaşantılar çerçevesinde ve 21. yüzyılın yeniliklerine uyum sağlayarak varlığını devam ettirdiğini ifade etmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Güzellik, Sanat, Türk Estetiği

Abstract: It is known that the work of art is evaluated within the framework of aesthetic criteria, despite the aesthetic judgments of people shaped by the understanding of beauty and taste. Like aesthetics, the concepts of morality and beauty have attracted the attention of researchers in different periods and have been examined from different perspectives. According to some scientists, beauty has been thought and discussed together with the act of thinking, and according to others, with ethics. Along with the discussions, the concept of beauty has been defined as hedonistic in some periods and as an objective element in other periods. However, the definitions of beauty in history are discussed in light of the period, culture, and expectations.

In the field of art, the work of art is analyzed from two perspectives as the front structure (visible) and the back structure (invisible background, main idea); It is noteworthy that the concepts of beauty and ethics are handled together in the trilogy of the artist, work of art and society. It is thought that the social relations established as a requirement of the collective life, the living situations, the experiences gained, and the ways of thinking developed also shape the artist and naturally affect the work of art. It is expected that the Turkish aesthetic, which reflects the general tastes and cultural values of the society, will be seen as a dominant and distinctive feature not only in the works of Turkish Artists but also in all design areas, from architecture to all kinds of consumer products. It is possible to state that Turkish aesthetics continue to exist within the framework of social, cultural, and social experiences and by adapting to the innovations of the 21st century.

Keywords: Aesthetics, Beauty, Art, Turkish Aesthetics

SANAT

VE— JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOĞRAFI
DERGİSİ

1. sayı / issue
2021 güz / autumn

Sorumlu Yazar

Corresponding Author

Meltem DEMİRCİ
KATIRANCI

Prof. Dr. Gazi Üniversitesi Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim
İş Eğitimi A.B.D
*Prof. Dr. Gazi University Department
of Fine Arts Education Division of
Art Education*

turkmen06@gmail.com

ORCID

0000-0002-8323-8502

Gönderim Tarihi ~ Received

10. 09. 2021

Kabul Tarihi ~ Accepted

29. 09. 2021

Yayın Tarihi ~ Published

29. 09. 2021

Atıf / Citation

Demirci Katıran, M. (2021).
Görsel sanatlarda estetik. *Sanat ve
İkonografi Dergisi*, (1): 28-33.

Derleme Makale

~
Review Article

Giriş

Yaşanılanlar, görülenler, duyulanlar ve algılananlarla her dönem insanın kendince belli bir güzellik anlayışı edindiği bilinmektedir. Çoğu zaman bireysel ya da toplumsal olarak kabul gören güzellik ve beğeni anlayışı insanın sanat eserine yaklaşımını da şekillendirebilmektedir. Her sanat eserinin güzel olması gerekmediği gibi her güzellik de sanat değildir. Bir sanat eserinin güzelliği hakkında yapılan yorumlar, insanın bilinçaltında yatan yargılar doğrultusunda gelişse de sanatın güzellik kavramını içinde barındırma zorunluluğunun olmadığı kesinlik kazanmıştır (Read, 2014, 12). Görsel sanatlarda güzellik kavramı estetik kelimesi ile kullanılmaktadır. Sanat eserinin güzelliğinden ziyade, sanat eserinin estetik kriterlere uygunluğu irdelenmektedir.

Estetik kelimesi, Grekçe “aisthetikos (aisthanestai)” dan Latince’ye “aestetica” şeklinde oradan da Avrupa dillerine: “esthétique (Fr.), aesthetics (Ing.), aesthetic (Alm)” şeklinde geçmiştir. Sözlük anlamı duyusallığın, duyulur algının sağladığı bir kuram, bir bilim olarak düşünülmektedir (Tunalı, 1997, 558; Doğan, 1998, 15).

Eski Türkçe’de “ilm-i bedâyi, ilm-i hiss ve ilm-i huşn” gibi terkiplerle ifade edilen estetik, konu itibarıyla felsefede köklü bir geçmişe sahiptir (Arda, 2015, 83). Estetiğin felsefe ile birlikteliği gibi güzellik kavramı da estetiğin içinde yer almıştır. Sosyal hayatta herhangi bir tutum, düşünce ve davranışın güzelliği sorgulanabilmektedir. Aynı anlayışla görsel sanatlarda nesnelerin de güzelliğinden söz edilmektedir. Bir nesne olarak sanat eserinin estetik değerinin belirlenmesi aşamasında, ahlaki bir tutum beklentisi oluşmakta ve eser için güzellik kriterinin belirlenmesinde de aynı ahlaki tutumun varlığı önem kazanmaktadır. Estetik ve ahlak gibi güzellik de farklı dönemlerde farklı bakış açılarıyla irdelenmiş ve araştırmacıları düşündürmüştür.

Örneğin Tunalı’ya göre (1997) güzellik, düşünme eylemi ile birlikte ele alınmıştır. Düşünme gibi duygu da insana ait özelliklerdendir ve bu özellikler insanın eğitimiyle ve yaşadığı sosyal çevre ile biçimlenmektedir. Günlük hayatta karşılaştığımız güzel ve başarılı kavramlarının eş anlamlı kullanım örnekleri gibi estetik kavramı da kimi zaman değerli kavramı ile eş anlamlı kullanılmaktadır. Tıpkı güzel bir tablonun değerli olması gibi. Geçmişten günümüze değişik estetik anlayışlar, çeşitli güzellik tanımlarıyla karşılaştırılmıştır. Görsel sanatlar ve estetik alanları başlıbaşına derinliği olan disiplinlerdir ve çok uzun bir geçmişe sahiptirler. Bu nedenle araştırma konusu “Görsel Sanatlarda Estetik” kavramı ile sınırlandırılmış ve konuya kısaca değinilmiştir.

Doğu’da ve Batı’da Estetik Kavramı

Bilindiği gibi çoğunlukla bir nesne güzel olarak adlandırıldığında, başkalarının da aynı duygularla o nesneden hoşlanması beklenmektedir. Oysa göreceli olmakla birlikte güzellik, gerek Batı gerekse Doğu sanatında hep kriterleri olan bir kavram olarak ele alınmıştır.

Batı’da güzellik kavramı 18. yy.’da estetik kavramı ile birlikte düşünülmeye başlanmış ve bunun temelini Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten atmıştır. Baumgarten, estetiğin ayrı bir felsefe dalı olarak disiplinlerin arasında yer almasını sağlamıştır. Ancak estetiğin ilgi alanı olan ‘güzel’ kavramı ilk defa Yunan felsefesinin iki önemli filozofu Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konulup tartışılmıştır. Platon, Hegel ve Baumgarten’ın güzellik tanımlarında güzellik kavramı, gerçeklik kavramıyla açıklanmıştır.

Yunan'dan erken Hıristiyanlık dönemi ve Rönesans'a kadar güzelliğin nesnel, fiziksel bir özellik olduğu düşünülmüş ve güzelliğin, nesnenin doğasında olduğu görüşü savunulmuştur. Ancak süreç içerisinde güzelliğin bakan kişinin gözünde olduğu düşüncesi de hâkim olmuştur.

17. yüzyılda Locke, güzelliğin hem öznel hem de nesnel niteliklere sahip olduğu görüşünü savunmuş; Kant, güzellikte nesnel ve öznel düşünce ayrımına dikkat çekmiştir. 20. yüzyılda estetik 'hazsal' bir değer olarak ifade edilmiş, postmodern düşünce ekolünde ise modernizmin tersine 'nesne' ön plana çıkmıştır. Özne ve nesne temelli yaklaşımlar, estetik yargının doğasına da ışık tutmuştur. Felsefenin konularında güzellik kavramı, Sokrates'ten Heidegar'a kadar iyi, güzel, yararlı gibi sınıflamalarla incelenmiştir. 17. yüzyılda görünürün ve saklı olanın düzenlenmesi, açığa çıkarılması için niteliklerin yeni içerik kazanması gerekmiştir. İfade, içerden gelen görünüm olarak ele alınmış, Senault ve Descartes, tutkuların olası faydası üzerinde durarak bir yenilik getirmişlerdir. Onlara göre, "gözler ne kadar anlamlı olursa olsun, ruhtan aldıkları güzellikten başka bir güzelliğe sahip değildir." tanrısal güzellikle bütünleşmiştir (Vigarello, 2013, 74-77). İnsanın güzelliğinin ruhunun güzelliği ölçüsünde şekillenebileceği ve bunun gözlerin anlam ve ifadesinden algılanabileceğini ifade etmek mümkündür.

"18. yüzyılda güzellik konusunda artık akıl değil duygudur egemen olan ve ölçüt; artık mutlaklık değil göreceliliktir." (Vigarello, 2013, 101). İnsanlık düşüncesi Hıristiyanlık düşüncesinin yerini almaya başlamış fiziksel güzellik özgürleşme kavramı ile bütünleşmiştir. Sanat eserlerinde yüz ve bedende hareket görülmekte ve cinsel farklılıklara işaret etmektedir. Bireyselci yaklaşım, ayırıcı bir davranış olarak görülmüştür (Vigarello, 2013, 103-132). Güzellik, bir gruba o grubun davranışlarına ve tavırlarına aitmiş gibi görülmüştür.

19. yüzyıl sanatında güzellik, romantikleşmiştir. Kadın bedeninde yüzler derinleşmiş ve gözler ruha seslenmeye çalışmıştır. Figürler uzamış ve esnekleşmiştir. 19. yüzyıl sonlarında kalçalar incelmış ve bacaklar uzamıştır. Bu durum, kadın bedeninin özgürleşmeye başladığını göstermektedir. Özerk güzellikler uğruna rekabet başlamıştır. Fiziksel estetikte hareketin önem kazanması, beden keşfedildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Sanayi devriminden başlayarak, ürün görünümünün önem kazanması ve kitle iletişim araçlarının sanat dünyasında yol açtığı dönüşüm, sanat karşısı güzellik kavramını ortaya çıkarmıştır. Nitekim, Batı'da gündemde olan aşırı güzellik kaygısının biçimsel olduğu görüşü kabul edilmiştir (Francalani, 2012, 9-11).

20. yüzyıl sanatında kadın bedenindeki güzellik, arzuyla bütünleşmiş ve hakların elde edilmesi özgürleşme ve rahatlık kavramları da kadın bedeniyle birlikte resimlere yansımıştır. Güzelliğin tanımı, rahatlığı temsil eden, ince ve kaslı beden olarak yapılmıştır. Kilo, boy ile orantılı bir şekilde sabitlenmiş ve yeni bir güzellik anlayışı, kalıplara oturtulmaya çalışılmıştır (Vigarello, 2013, 147-279).

Modern ürünlerin 'Mal' olarak değerlendirilmesi, tıpkı sanat ve zanaat kavramları gibi estetik ve tasarım kavramlarının da iç içe girmesine neden olmuştur. Günümüz estetiği de güzellik kavramını ürün, iletişim, tüketim boyutuna taşıyan inandırma ve yayma gücü olarak görülmektedir (Francalani, 2012, 73-75).

Kısacası artık, güzelliğin özündeki temel özellik sanat eserinin kullanılışındaki amacı,

ölçüsü ya da yapıldığı maddenin değeri değildir. Sanatın da hayatın da sınırlarının netliği önemlidir. Kültürel değişimler, güzelliğin türünü etkilediğinden, güzelliğin kurallarını belirlemeye gerek kalmamıştır. Ancak doğadan kaynaklı güzelliğin istisna olduğu gerçeği, yaşadığımız dünyanın bize hiç olmadığı kadar çok güzellik sunması ve bunun farkındalığı, insanlarda bununla birlikte bir kaygı yaratarak şikayetleri artırmıştır. (Vigarello, 2013, 147-279). Bu şikayetler, fiziksel ve özellikle farkındalığı yüksek kişilerde ruhsal dönüşüm ihtiyacı yarattığı için sağlık, estetik ve kozmetik tüketim ürünleri de bu ihtiyacı karşılamaya çalışmaktadır.

Doğu'da ise, din bilim adamlarına göre güzellik, dahili ve batını olarak sınıflandırılmış ve güzelliğin daha çok, sevgi ile ilişkisi irdelenmiştir. İslam Estetiği de birkaç kavram ile tanımlanabilen sınırlı bir alan değildir. Aksine hakikat, güzellik, iyilik, ahlak, akıl vb. pek çok kavramı içinde barındırmaktadır.

İslamiyette tıpkı ruh-beden ilişkisi gibi güzellik ve ahlak da uyumlu bir ilişki içindedir. Gazali'ye göre estetikten bahsetmek için öncelikle güzel ahlak gelişimi ele alınmalıdır. Ona göre "Güzel" kavramı estetik bir değerdir, "İyi" kavramı ise etik bir değerdir. Oysa bazı bilim insanlarına göre güzellik etik kavramını da içinde barındırmakta dolayısıyla "Estetik" her iki kavramı da bünyesinde içermektedir. Koç da (2008), İslam estetik anlayışında iyinin, yararlılığın, hakikatin güzelden ayırt edilmediğini ve güzelin sadece göze hitap eden veya salt duyuşal şeylerle sınırlı kalan bir şey olmadığını savunmaktadır.

Etik ve Estetik

Güzellik ve etikin estetikle ilişkisi sadece sanat eseri ve sanatçı bağlamında değil toplumsal yaşantının bir parçası olarak da ele alınmış hatta bu nedenle eğitim sistemlerinde de bu kavrama farklı disiplinlerde sıklıkla yer verilmiştir. Baltacıoğlu'na göre, insanı sosyal kılan şey din, dil ve sanattır. Herkesin sanattan anladığı şey kendi iç durumuna göre değişse de estetik duyguların kaynağı kolektif yaşayıştır (Akgün, 1978, 43). Kadi Abdülcebbar'a göre kolektif yaşayış içerisinde eylem, güç sahibi biri için iki türdür: "1. Varlığı ile artı bir sıfatı olmayan eylem, 2. Varlığı bir sıfat ile nitelendirilen eylem ki bu varlık yerme ve övgüye layık görülmektedir. Bu kişinin karşılaşacağı ilk durum kendinden kaynaklı bir övgü ya da yerme durumudur. İkincisi de yaptığı eylemden kaynaklı bir yerme ya da övgüdür. Burada önemli olan şey çirkin eylemin kötülenmeyi, güzelin ise yerilmeyi hak etmesidir." (Aslan, 2017, 81-102). Bu sosyalleşmenin de belirtisidir. Çünkü ilk durum kişinin yaşantısında geliştirdiği kişilik özelliklerinin ve ruhsal durumlarının fiziksel yansımaları olarak kabul edildiğinde; ikinci durum, doğuştan sahip olduğu ve yaşantısında geliştirdiği özelliklere ilaveten bir eylem ile fiziksel yansımaya daha fazla dikkat çekme olayı şeklinde örneklendirilebilir.

2020 ve 2021 yıllarında Covit-19 salgınının tüm dünyada görülmesi nedeniyle ilan edilen pandemi sürecinde pek çok sanatçının üretilen sanat eserlerini izleyiciyle buluşturarak sosyalleşme çabası içinde oldukları bilinmektedir. Sanat camiasının sosyal yaşantısı da aslında sanatçılara görünenin ötesini keşfetme imkanı sağlamakta ve sosyalleşmenin sanat için gerekliliğini göstermektedir.

Koç'a göre (2008), İslam sanatının amacı "Görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşmak, dünyayı ve hayatı güzelleştirmektir." ayrıca İslam sanatında güzellik, "Bizim onu algılamamızdan bağımsız olarak nesnel dünyasında varolan nesnel bir özelliktir." Bu görüş sadece algılanan güzellik için bir sorgulama yapılabileceğinin kanıtı ve sorgulamanın da akıl ile

ilişkili bir eylemin göstergesi olması bakımından önemlidir.

Öte taraftan etik ile estetiğin ortak bir noktada buluşması gerektiğini savunan Platon gibi İslam din bilimcileri de estetiğin etik ile olan ilişkisini incelemiştir. Bilindiği gibi etik ahlakla ilişkilidir ve İslam estetiği ahlakı estetikten ayrı düşünmemiştir. Platon'a göre etik, "Bir sanat akımına, biçimine uygarlık verir hatta sanat eserinin özünü bile zorla kabul ettirir. Fakat biçim ile özü birleştirip onu deha katına ulaştıran ancak sanatçının kendi ruhu"dur (Read, 2014, 32). Platon'un ifadelerinde Etik'i de ruhun biçimlendirdiği ve sanatçı tarafından herbirinin biçimsel bir güzellikle ortaya konulabileceği anlaşılmaktadır. Bu nedenle, sanat eserinde güzellik ya da estetik olgulardan sözedilirken, biçimsel olan görünür etkilerle birlikte sanat eserinin arka planında biçimleri anlamlı kılan etkiler de göz önünde bulundurulmalıdır. Sanat eserinin güzelliği, görünen yüzey ile birlikte yüzeyin sanatın diliyle anlam kazanmasını sağlayan duygulardadır. Bu birliktelik çoğunlukla, sanatçı ruhu aracılığıyla ele alınabilmektedir. Fiziksel olarak insan bedeninin güzelliği ruhun güzelliğiyle anlamlı oluyorsa aynı düşünce sisteminde sanat eserinin güzelliği, biçimsel güzellik ile öz güzelliği arasındaki ilişki çerçevesinde anlaşılır olabilmektedir. Ancak bu görüş doğrultusunda anlaşılamayan, algılanamayan anlamlandırılmayan eser için güzellikten söz etmek mümkün görünmemektedir.

Oysa Mu'tezeli düşünce sisteminde, kişiyi nitelendirme aşamasında ölçüt ya da kriter "Akıl" olmalıdır. Buna göre, tıpkı insanoglundan önce dünyanın varlığının güzelliği gibi, herhangi bir eylem de, vahiy gelmeden önce de güzel ya da çirkin olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle eylemin güzelliği ya da çirkinliği kendi özünden kaynaklanmaktadır (Aslan, 2017, 81-102). Kısacası, eylemin güzelliği ya da çirkinliği dış bir kaynağa bağlı değil eylem sahibinin özünden kaynaklanmaktadır.

Görsel sanatlar açısından örneklendirmek gerekirse, bir sanatçının yaratma eyleminin güzelliği ya da çirkinliği sanat eseri ile ölçülür ve ölçünün kriteri de duygu değil akıl olmalıdır. O sanatçı özünde zaten yaratıcıdır (farkedilmemiş ya da sanatçı olarak nitelendirilmemiş olsa bile Tanrı tarafından doğuştan öyle yaratılmıştır) ve sanatçının eseri, izleyici ile buluşmadan önce de güzeldir ya da çirkindir. Yaratma eyleminin sıfatı (güzel/çirkin) sanatçının özünden kaynaklıdır. Abdülcebbar'ın düşünme sistemine göre aynı örneği geliştirmek gerekirse, dış kaynak aracılığıyla algılanan güzellik karşısında, dış kaynağın övülmesi ya da yerilmesi söz konusu olabilir. Ancak izleyici tarafından övgüyü ya da yermeyi hakeden sanatçının yaratma eylemi değil sanat eserinin kendisi olmalı ve sanatçı değil sanat eseri herhangi bir sıfatla tanımlanmalıdır. Övme ya da yerme durumu, güzel olgusunun ikinci plana itilmesine ya da artı değer kazanarak ön plana çıkmasına neden olabilir. Eşi benzeri olmayan güzel için kullanılan özgün kavramı da muhtemelen bu sıfatından dolayı estetik kriterler içerisinde yer almıştır.

Çağdaş Türk sanat kuramcısı İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun her daim ifade ettiği gibi (Yeni Adam, 1978) Türk sanatı da özgündür ve üç yüzyıl önce Türk hattatlarının eserlerindeki anti naturalist anlayış bu özgünlüğün ifadesidir. Ona göre, bu eserler yeterince incelenseydi özel bir estetik deha bulunabilirdi. Sadece din ve felsefe disiplinlerinin kriterleri ile özgün sıfatını hak eden Türk estetiğinin sosyoloji, kültür ve sanat disiplinlerinde gerçekleştirilecek araştırmalarla yeni sıfatlar alması ve Türk toplumuna özgü estetik ölçütlerin belirlenmesi mümkündür.

Sonuç

Yaşanılanlar, görülenler, duyulanlar ve algılananlarla her dönem insanın kendince belli bir güzellik anlayışı edindiği bilinmektedir. Çoğu zaman bireysel ya da toplumsal olarak kabul gören güzellik ve beğeni anlayışı insanın sanat eserine yaklaşımını da şekillendirebilmektedir. Kültürel ve teknolojik değişimlerle birlikte gelişen tüketim ürünlerinde ve çeşitliliğinde de güzellik, ayırtedici bir kavram ve ürün özelliği olmuştur. Bu durum tüketiciler için de fiziki güzellikğin önemini artırmıştır. Oysa, estetik kriterler arasında yer alan güzellik kavramı Doğu'da gerçeklik, iyilik, ahlak ve akıl kavramlarıyla birlikte açıklanmış ve içsel (ruhsal, kişilik, etik vb.) ve fiziksel güzellik olarak sınıflandırılmıştır.

Türk sanatı da diğer sanatlar gibi özgündür ve Türk estetiğinin sosyoloji, kültür ve sanat disiplinlerinde gerçekleştirilecek araştırmalarla yeni sıfatlar alması ve Türk toplumuna özgü estetik ölçütlerin belirlenmesi mümkündür.

Kaynakça

- Akgün, M. Z. (1978). Çeşitli yönleri ile Baltacıoğlu. *Yeni Adam*, (92): 38-43.
- Arda, Z. (2015). Aşk estetiği ve resim. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(16): 81-106.
- Aslan, İ. (2017). Mu'tezile rasyonalizmi üzerine. *İslami İlimler Dergisi*, 12(2): 81-102.
- Doğan, M. H. (1998). *Estetik*. Dokuz Eylül Yayınları.
- Francalani, E.L. (2012). *Nesnelerin estetiği*. (Durdu Kundakçı Çev.). Dost Kitapevi.
- Koç, T. (2008). *İslam estetiği*, İSAM Yayınevi.
- Read, H. (2014). *Sanatın anlamı*, (Nuşin Asgari Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Tunali, İ. (1997). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Vigarello, G. (2013). *Güzellikğin tarihi*, (Erkan Ataçay Çev.). Dost Kitabevi.

OSMANLI ORDUSUNDA BİR İNGİLİZ SUBAYI: GENERAL SİR WILLIAMS FENWICK VE ANADOLU

İSTİHKÂMLARININ İNŞASINDAKİ ROLÜ*

A British Officer in the Ottoman Army: General Sir
Williams Fenwick and Their Role in the Construction
of the Anatolian Forts

Öz: Osmanlı İmparatorluğu; doğu ve batı sınırlarında 1720 İran saldırısı sonrasında başlayan toprak kayıpları ile birlikte güçlü müttefik arayışlarını, önce İngiltere sonra da Fransa ile yakınlaşarak devam ettirmeye çalışmıştır. Bu yakınlaşmalar özellikle 1800'lü yıllarda, askerî malzeme ve askerî uzman eğitimi şeklinde artarak devam etmiş, bu desteklerle ordunun modernizasyonu ve hareket kabiliyeti artırılmaya çalışılmıştır. Müttefik olunan bu ülkeler: topçu ocaklarının kurulup geliştirilmesi, modern ateşli silahların temin edilmesi, çağa uygun yeni savunma sistemlerinin geliştirilmesi, askerlerin eğitilmesi gibi pek çok alanda yenilik çalışmalarına müdahale etmişlerdir. İngiliz vatandaşı General Sir Williams Fenwick'de Osmanlı ordusuna bu maksatla gönderilen bir yüzbaşı olarak görev başlamıştır. 1842 ve 1855 yılları arasında 13 yıl hareket subayı olarak çalışmış, 1853-1855 Osmanlı-Rus Harbi'nde Doğu Anadolu'nun savunulması konusunda görevlendirilmiş, Kars ve Ardahan şehirlerinin tabyalı tahkimatlarla donatılmasına ön ayak olmuştur. Kendi adıyla anılan Williams Tabyası'nın da içinde olduğu Kars Çakmak Doğu Kışlası üzerine kurulan beş tabya ve 1500 metre uzunluğundaki "İngiliz Hattı" olarak anılan hendekle Rus ordusuna karşı büyük bir direniş sergilemiştir. Topçu yüzbaşı olarak geldiği Osmanlı ordusunda, binbaşı, miralay, albay ve ferikliğe kadar yükselen Williams'a ayrıca paşalık unvanı da verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: General Williams Fenwick, Williams Tabya, Kars

Abstract: The Ottoman Empire had tried to continue its search for a strong ally, which started with the territorial losses that started after the attack of Iran on its eastern borders, by getting close to first England and then France. These convergences, especially in the 1800s, continued increasingly as military equipment and military specialist trainings, and the modernization and mobility of the army was tried to be increased with these supports. These allied countries intervened in innovative studies in many areas such as establishment and development of artilleries, procurement of modern firearms, development of new defence systems suitable for the period and training of the soldiers. General Sir Williams Fenwick, an Englishman, started his duty as a captain sent to the Ottoman army for this purpose. He worked as an operations officer for 13 years between the years 1842 and 1855, and was assigned to defend the Eastern Anatolia during the 1853-1855 Ottoman-Russian War. He pioneered in the equipment of the cities Kars and Ardahan with bastion fortifications. He put up a great resistance against the Russian army in the five bastions built on the Kars Çakmak Eastern Barracks, including the Williams Bastion, which is named after him, and in the 1500 meters long trench known as "British Trench". Williams, who came to the Ottoman army as an artillery captain, had rose to the ranks of major, miralay, colonel and general, and was also given the title of pasha.

Key Words: General Williams Fenwick, Williams Bastion, Kars.

SANAT

VE — JOURNAL OF ART AND
ICONOGRAPHY

İKONOĞRAFI
DERGİSİ

1. sayı / issue
2021 güz / autumn

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Osman ÜLKÜ

Dr. Öğr. Üyesi

Adnan Menderes Üniversitesi,
Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü

*Assoc. Prof. Dr. Adnan Menderes
University, Faculty of Arts and
Sciences, Department of History of Art*

oulku@adu.edu.tr
ORCID

0000-0002-2527-3756

Gönderim Tarihi ~ Received

01. 09. 2021

Kabul Tarihi ~ Accepted

29. 09. 2021

Yayın Tarihi ~ Published

29. 09. 2021

Atıf / Citation

Ülkü, O. (2021). Osmanlı
ordusunda bir İngiliz subayı:
General Sir Williams Fenwick ve
Anadolu istihkâmlarının
inşasındaki rolü. *Sanat ve İkonografi
Dergisi*, (1): 34-48.

*Bu çalışma yazarın doktora
tezinden üretilmiştir.

Derleme Makale

~
Review Article

Giriş

Daha önce doktora tezimin Kars Bölgesi Tabyalarının katalog kısmında 105 numaralı sayfasında kısaca değindiğim, bir asker olmasının yanı sıra askerî sömürgeci olarak da anılan General Sir Williams Fenwick, 4 Aralık 1800 yılında Kanada'nın Nova Scotia eyaleti Halifax kasabasında doğmuş, Mayıs 1815'te Woolwich (Londra) bulunan Kraliyet Askeri Akademisine girmiştir (Halpenny 2013, 3-4). Akademiden mezun olduktan sonra birkaç yılını seyahat ederek geçirmiş, Kraliyet Topçu birliğine katılmış, Temmuz 1825'te topçu subayı, 1840'ta 2. yüzbaşı, 1846'da 1. yüzbaşılığa terfi etmiştir. 1841'de Türk Ordu sistemini ve cephaneliğini yenilemek için Kaptan Collingwood Dickson ile birlikte İstanbul'a gitmiştir. 1843 yılında İran'la Osmanlı Devleti arasında çıkan sınır probleminin çözülmesi için, Sir Stanford Canning başkanlığında kurulan komisyonda görevlendirilerek Erzurum ve Kars'a gönderilmiş, dokuz yıl süren bu görev için kendisine kraliyet nişanı verilmiştir (Halpenny 2013, 7, Sandwith, 2017, 11, Hugh 1911, 24 Troubetzköy 2007, 32-33). 1852 yılında albaylığa, 1854'te ise Brevet Albaylığına terfi ettirilmiş, Osmanlı ordusu içinde ise ferikliğe yükseltilmiştir. 1853'te Kırım Savaşı patlak verdiğinde Williams, savaşın ilk aylarında Türklerin Ruslar tarafından ağır bir şekilde mağlup edilmesinden sonra, Anadolu'daki Türk ordusunun yeniden düzenlenmesine yardımcı olmak için İngiliz komiserliğine atanmıştır. Eylül 1854'te Kars şehrine gelerek kenttin savunması için neler yapılabileceğine dair incelemelerde bulunmuş, kısa süre sonra Türk yetkililerini Kars ve çevresini istihkâmlarla takviye etmeye ikna etmek için Erzurum'a dönmüştür (Sandwith 2017, 68, Troubetzköy 2007, 63. Lake 1856, 42. Allen-Muratoff xxxx 87. Kırzioğlu 1955, 96). Mayıs 1855'te Rus ordusunun Ardahan ve Kars üzerinden Anadolu'ya başlattığı saldırı planının haberini alınca 07 Haziran'da tekrar Kars'a dönmüştür. 25.000 kişilik Rus ordusunu ağır kayıplar verdirecek durdurmaya çalışmış, ancak Kars'ın kuşatılmasına engel olamamış, 7 Ağustos'taki ikinci Rus taarruzunda yeniden şiddetli çarpışmalar olmuş, 29 Eylül'de üçüncü defa saldıran Rus ordusuna 6.000 kişiden fazla kayıp verdirmiştir. (Sandwith 2017, 68, Troubetzköy 2007, 63 Kırzioğlu 1955, 96, Allen-Muratoff 87). Kuşatmanın sonlarına doğru, açlık, soğuk ve kolera salgını Kars'ın nüfusu üzerinde etkisini göstermeye başlamış ve Kasım ayının başlarında, takviye olmayacağına dair haberler gelince, Williams teslim olmak için pazarlık yapmaya karar vermiştir. Rus ordusu komutanı General Muravev'e, koşulsuz teslim olma konusunda ısrar edilirse, her türlü direnişi sergileyeceğini, her silahı çekeceğini, her bayrağı yakacağını ve ardından kasabanın hayatta kalanları üzerinde iradesini kullanmasına izin vereceğini söyledi. General Murav'ev: böylesine yürekli bir düşmana karşı cömert davranarak; isteklerini kabul etmiş, garnizon sancakları ve kılıçlarıyla birlikte geri dönmüş, General Williams'ı, Ryazan'da rahat bir hapis cezasına çarptırmış, Kırım Savaşı sona erince de Mart 1856'da Londra'ya dönmeden önce Çar II. Alexander'ın huzuruna çıkartarak taltif ettirmiştir (Fotoğraf 1). General Williams'ın Kars'ı savunması, Kırım Savaşı sırasında İngiltere-Fransa ve Osmanlı ordularının başarılarının az olduğu esnada İngiliz ordusunun en büyük başarılarından biri olarak kabul görmüştür (Troubetzköy 2007, 87). Doğduğu yer olan Nova Sotia ve daha sonra Cebelitarık gibi yerlerde valilik yaptıktan sonra 1883 yılında Londra'da Hampton otelinde ölmüştür (Mathew 2000, 19. Hamilton 1900, 82).

Williams Tabyası

Çakmak Köyü yolu kenarında, Doğu Çakmak Tepesi üzerinde, kendi adıyla anılan kışla içerisinde bulunan tabya, Sultan Abdulmecid (1839-1861) döneminde Sir Williams Fenwick ve beraberindeki İngiliz subayları tarafından, 1848-1855 yılları arasında yaptırılan tabyalar grubu içerisinde yer almaktadır (Küçük 1992, 259-262, Ülkü, 2005, 105). İngiliz büyükelçisi General Simons, Miralay William Fenwick'i Anadolu Ordusu'na gözlemcilik yapmak ve ordu hakkında

elçiliğe bilgi vermekle görevlendirmiştir. 1853 yılında Osmanlı ve müttefikleri ile Rusya arasında başlayan Kırım Savaşı nedeniyle, miralay W. Fenwick emrindeki subaylarla doğu cephesine katılmak için önce deniz yoluyla Trabzon'a, buradan kara yoluyla Erzurum'a gönderilmiştir (Zaklitsehine 1858, 15. Esmer 1944, 177. Sandwith 2017, 36, Kırzioğlu 1955, 97. Lake 1856, 2).

Williams Fenwick ve ekibi, 23 Eylül 1854'te Kars'a ulaşarak, burada kırk sekiz gün kalmış, kent ve çevresinin savunması ile ilgili plan ve projeler yapmış daha sonra Erzurum'a dönmüştür (Yüzbaşı Fevzi 1927, 106, Kırzioğlu 1953, 96). Miralay Williams; hazırlayıp İstanbul'a gönderdiği savunma raporunda, Kars ve çevresinde hücum yapabilecek bir sahra ordusunun oluşturulmasının bu kıt imkânlarla çok zor olacağını, doğudan gelecek bir Rus saldırısının önlenememesi ancak şehrin ve çevresinin tahkimatlı tabyalarla mümkün olabileceğini belirtmiştir. General Williams; önceden var olan istihkâmların yenilenerek modern silah ve eğitilmiş askerlerle donatılması, hâlen inşaatı devam eden tabyaların tamamlanması ve gerekli görülen yerlere de yenilerinin yapılması ile Doğu Anadolu sınırlarının ancak güvenlik altına alınabileceği konusunda görüş belirtmiştir. (B.O.A. 20124, 20379, 20800). Bu görüş doğrultusunda düzenli bir ordunun kurulması için yeterli zaman, maddiyat ve donanım imkânı olmadığını, bu nedenle tabyalı tahkimatlarla, bölgenin savunulabileceğine karar verildikten sonra, Sir Williams Erzurum'a dönmüştür. General Williams ve Erzurum valisi Vasıf Paşa birlikte kararlar aldıktan sonra Erzurum, Kars ve Ardahan tabyalarının inşaatı, yenilenmesi ve donatımı için çalışmaları başlatmışlar, Miralay Atvelli Lake'i Kars istihkâmlarının güçlendirilmesi için bir grup teknik elemanla birlikte Kars'a göndermiştir (Kırzioğlu 1955, 98. Yüzbaşı Fevzi 1927, 102). Kars ve çevresinde bulunan tepelerin incelenmesinden sonra Arap Tabya ve Veli Paşa Tabyası'nın da top atışı mevzi arasında kalan Çakmak Vadisi ve tepesinin korunması yetersiz bulunmuş, araştırmayı yapan İngiliz subaylar, Veli Paşa Tabyası'nın kuzeybatısına üç yeni tabyadan oluşan bir savunma hattının kurulmasında karar kılmışlardır. Daha sonraki yıllarda "İngiliz hattı" diye anılacak bu savunma merkezinin ortasında, General Williams'ın kendi adıyla anılan Williams Tabya yer almaktadır (Ülkü 205, 105). Kars şehrini kuzeydoğu yönünden Kars çayı boyunca gelebilecek bir Rus saldırısına karşı korumaya yönelik inşa edilen, "İngiliz hattı" savunma grubu yapılarının en büyüğü konumundaki Williams Tabya, kışla ve karargâh binası, sığınak, Korugan, iç ve dış hendekler ile makineli tüfek yuvası birimlerinden oluşmaktadır (Çizim 1, Fotoğraf 2). Tabyanın ana merkezini oluşturan kışla-karargâh binası, 160 m X12.00 m ölçülerinde, kırk bir yay gibi doğudan batıya doğru uzanan binanın ön cephesinin önünde 7.00 m X 3.00 m genişlik ve 3.00 m yükseklikte kesme taş örgülü duvarlara sahip hendek bulunmaktadır (Çizim 2, Fotoğraf 3). Hendeğin iki ucunda bulunan on iki basamaklı merdivenlerle avlusuna inilen tabya, art arda dizilmiş yirmi yedi hücreden oluşmaktadır. Tabyanın ortasındaki sekiz numaralı birim ve kuzey ucundaki büyük hücre, diğer birimlerden daha büyük, iki katlı, köşk görünümlü iki oda, binanın karargâh komuta koşullarıdır. Düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilen tabya genelinde özenli bir işçilik hâkimdir. Osmanlı'nın son dönem ampir mimari üslubu özelliklerine göre cephe ve mimarisi düzenlenen tabyanın cephesi, çok hareketlidir (Fotoğraf - 3). Williams Tabyası'nın karargâh ve koğuş odalarının dış cephe yüzeylerinin kat birimlerinin üstünde ve örtünün altında kalan alınlıkları iri, dikdörtgen, düzgün, taş sarkıtlarla kaplanarak, alınlık frizi kuşağı elde edilmiştir. Hücreleri bölen duvarlar, ortalama 0.85 m kalınlıkta olup cepheden dışa doğru 0.10 m taşmaktadır (Ülkü 106). Dışa taşıntı yapan duvar köşeleri, kapı ve pencerelerin kenarları, kesme taşla kaplanarak, tüm cephede hareketli bir görünüm elde edilmiştir. Kapı ve pencerelerin kemer alınlıklarına konulan kilit taşları, alttan yukarı doğru genişleyen dikdörtgen biçiminde olup diğerlerinden daha iyi işlemeli ve büyüktürler. Pencere önlerinde bulunan, 0.10 m genişliğinde, dışa taşkın, taş işlemeli denizlikler, yapıda hâkim olan

düşey görüntüyü dengelemekte, cephe hareketliliğini artırmaktadır. Tabyanın üzeri hafif eğimli çatıyla örtülmüş, çatının kenarları sekiz santimetre dışa doğru taşırılmış ve kalın bir toprak tabakasıyla kaplanmıştır. Baltık ülkelerine mahsus “Pec” sistemiyle ısıtılan tabyanın ocak nişleri, iki hücreyi birleştiren bir duvara sırt sırta açılarak havalandırılması ortak bir sistemle tek bacadan sağlanmıştır. Binada depo, silahlık ve temizlik hücresi olarak kullanılan ara hücrelerde, ısıtma sistemi olmadığı için baca konulmamış, diğer birimlere konulan baca sayısı on bir adettir. Dikdörtgen kule şeklinde çatı üzerinde duran bacalar, 0.85 m x 1.10 m genişliğinde, 1.30 m yüksekliğindedir. Düzgün kesme taş malzemeden yapılan bacalar, üç bölümden oluşmaktadır. Üç katlı, yukarı doğru daralan, köşeli kaide kısmı, birinci bölümü, sade hatlara sahip gövde ikinci bölümü oluşturmaktadır. Gövdenin üstü, ters testere ağızlı, geniş bir dış frizi kuşağı ve kaide altlığı şeklinde ikili bir kapakla sonlanmakta, buda bacanın üçüncü ve son bölümünü oluşturmaktadır. Günümüzde, hâlâ askeriye tarafından kullanıldığı için, bacaların üzerlerine birer tane, üçgen sac şapka formunda yağmur siperliği konularak korumaya alınmıştır. Tabyanın güney kanadındaki, yayın kapanan bir ucu biçiminde, başlangıç köşesini oluşturan bir numaralı hücresi, yapının erzak deposudur. Diğer (2, 3, 4, 5, 6) numaralı hücreler askerlerin kaldığı koğuşlar olup, yedi numaralı koğuş tabyanın hamamı olarak kullanılmaktadır. Sekiz numaralı ve tabyanın en büyük iki bölümünden birisi olan, iki katlı hücre karargâh binasıdır. Dış cephe görünüşü ve plan uygulaması bakımından, aynı özellikleri taşıyan karargâh binasının alt kat giriş kapısının yanında iki pencere bulunmakta, 0.95 m x 1.05 m genişliğindeki pencerelerin kenarları, taşların dikey ve düşey dizilişleriyle biçimlendirilmiştir. Pencerelerdeki bu düzenleme tüm yapının pencerelerinde aynı biçimde tekrar edilmiş ve bir bütünlük sağlanmıştır. Tabyanın tüm kapılarının düzenlemesi aynı özellikte ve (1.05 m x 1.95 m) ölçülerdedir. Tabyanın tüm pencere ve kapıları basık yay kemer formunda olup bazı kapıların önüne konulan iki basamaklı alçak merdivenler ve pencere önlerindeki denizlikler dış cephenin yatay görüntüsüne katkı vermektedir.

Karargâh biriminin dış cephe düzenlemesi her iki katında da aynı özelliktedir. Sadece alt katın iki pencere bir kapı uygulamasının yerini, üst katta üçlü pencere sistemi almış, ikinci katın orta penceresi alt katta bulunan kapıyla uyum sağlaması için diğerlerinden daha geniş ve yüksek tutulmuştur (Fotoğraf 4). İki odadan oluşan karargâh binasının ikinci katın güney cephesinden, geniş ve yüksek kemerli bir kapı ile tabyanın çatı katına, buradan arkadaki hendek ve korugana gidilmektedir. Üst kat birimlerinin aydınlatılması ve havalandırılması, binanın kuzey cephesinde açılan dikdörtgen iki büyük (1.05 m x 1.30 m) pencere ile yapılmaktadır. Orijinalde yuvarlak kemerli olan bu iki pencere, son dönemde yapılan tamiratla dikdörtgene dönüştürülmüştür. Pencerelerin kemer kilit taşları hala yerlerinde bulunan pencerelerin etrafı beyaz badana ile boyanmıştır.

Karargâh binasının iki yanında bulunan 7 ve 9 numaralı hücreler, temizlik hücresi olarak düzenlenmiştir. Hücreler; geniş bir koridor formunda ve duvarlarında açılan birer ocak nişi bulunmaktadır. Duvarlarında pencere açılmayan hücrelere birer kapı ile girilmektedir. Tabyanın (10, 11, 12, 13) numaralı hücreleri, diğer birimlerle aynı genişlikte ve özelliklerdedir. On numaralı hücrenin kapısıyla avluya açılan bu hücreler, birbirlerine güney duvarlarında açılan kemerli geçiş aralıklarıyla bağlanmaktadır. Yapının birer küçük oda genişliğindeki 13, 15 ve 17 numaralı birimleri eşya ve erzak depolama yerleri olarak değerlendirilmiş, cephelerinde pencere açılmamış, sadece birer kapıyla avluya açılmaktadırlar. Eratın kaldığı 14 ve 16 numaralı birimlerin cephelerinde ikişer pencere açılmış, kapı konulmamış, 13 ve 17 numaralı küçük birimlerin kapıları ortak kullanılmıştır. 17 numaralı hücre ile 19 numaralı koğuş odasının arasında yer alan, ön cephesi büyük bir kemer açıklığı formunda düzenlenen (4.00 m x 3.00 m) 18 numaralı hücre, tabyanın cephanelik odasıdır. 19, 20 ve 21 numaralı erat koğuşu olarak kullanılan birimler, ikişer pencere ile avluya bakmakta ve hücre girişleri 20 numaralı hücreden

açılan kapıyla sağlanmakta, yan duvarlarında açılan birer kemerli açıklıkla birbirlerine bağlıdır. Tabyanın 22 numaralı odası yapıda bulunan diğer ufak birimler gibidir ve temizlik hücreleri olarak kullanılmıştır. Tabyanın 23 numaralı birimi, iki katlı ve ikinci büyük bölümü olup, yapının ikinci karargâh odası konumundadır. Sekiz numaralı karargâh hücreleriyle aynı cephe ve iç düzenlemeye sahip birimin ikinci katından, üst örtüye iki cepheden kapılar ve pencerelerle bağlanmakta, alt katında, iki basamaklı bir yükseltiye çıkılan giriş kapısı ve yanında bulunan iki pencere yapının bütünlüğüyle uyum içerisinde. Kalın bir toprak tabakasıyla örtülü tabyanın önündeki üç buçuk metre genişliğindeki hendekin ön yüzünü sınırlayan ve siperlik görevi de yapan duvarı, tabyanın cephesine uygun biçimde, kesme taş malzemeyle kaplanmıştır (Çizim 2, Fotoğraf 5). Tabyanın arka (batı) cephesinde, Batı Çakmak Tepesi tabyalarına bakan ve diğer tabya yapılarını da çevreleyen 1500 m uzunluğunda, 10.00 m derinliğinde geniş bir hendek uzanmaktadır. “İngiliz Hattı” diye bilinen bu derin ve uzun hendekin etrafına ve uç kısımlarına, savunmayı destekleyen makineli tüfek yuvaları, topçu odaları ve savunma mevzileri yerleştirilerek güçlendirilmiştir. Tabya ve diğer savunma sistemlerinin vazgeçilmez unsurlarından olan hendek uygulaması, bu tabya grubunda daha özel ve farklı uygulanmış, bir savunma hattı şeklinde düzenlenmiştir. Hendek hattının uzunluğu, derinliği ve belirli noktalarda konuşlandırılan bonet ve koruganlarla desteklenmesi, göğüs göğse yakın bir çarpışma olasılığına göre dizayn edilmiş olduğunu göstermektedir. Anadolu’da, Balkanlarda ve diğer bölgelerde yapılan tabya örneklerinin hendekleri, kendi bina boyutları kadar olup sadece kendi çevrelerini kuşatmaktadır. “İngiliz Hattı” ise bulunduğu bölgede bulunan yapı gruplarını ve konumlandığı alan tamamen kuşatan, derin ve ince işçilikle yapılmış kendine özgü bir örnektir.

Tabyanın duvarları, içeride tuğla ve taş malzemeyle karışık örülmüş, kalın bir sıvayla kaplanmış, beyaz badana ile boyanmış, içeriden duvarlarında bulunan kemerli açıklıklarla birbirlerine bağlanan hücrelere giriş dıştan ortalama üç hücreye düşen bir kapı ile sağlanmaktadır (Fotoğraf 7). Ortalama iki hücreye bir havalandırma bacası düşen tabyanın ocak nişleri, duvarın iki yüzüne birden açılarak ortak kullanılmıştır. Hücre duvarlarına ocak nişlerinden başka, eşya koymak için değişik boyutlarda küçük nişler açılmıştır. Tabya; kuzey ve güney uçlarında birer, batısında ve doğusunda üçer tane olmak üzere beş korugan, iki makineli tüfek yuvası ve bir bonet ile tahkim edilmiştir (Çizim 3, Fotoğraf 6). Çakmak Doğu Kışla içindeki tabyalar grubu, Anadolu tabya örnekleri içerisindeki en güzel cephe düzenlemesine sahip örneklerdir. Tamamen düzgün kesme taş ile kaplı dış cephelerde, taşların değişik dizilmeleriyle göze hoş gelen, hareketli cepheler oluşturulmuştur. Kapı ve pencere kemerlerinin kilit taşlarının vurgulanması, taş kaplamaların yüzeyden ortalama beş santimetre kadar dışa taşırılması, tabyalı tahkimat görüntüsünden daha çok bir sivil mimarisi görünümü verilmiştir. Dış cephelerin kat ayrımlarının, bir sıra testere ağız şeklinde dış frizi kuşağı ile vurgulanması, erken dönem Osmanlı mimarisinden bir esinlenme gibi düşünülebilir. Williams Tabyası, planlama, mimari, büyüklük ve süsleme bakımından tam bir bütünlük içerisinde. Dış cephelerdeki yağmur sularının akıp gitmesini sağlayan taş çörtlenler, bu grup tabyalara özgü bir süsleme unsurudur. Kars Kalesi’ndeki Kerim Paşa Tabyası’nın kapı, pencere ve havalandırma bacaları Williams Tabyası ile benzeşmektedir. Kars’ın taş malzemenin kolayca temin edilebileceği jeolojik bir coğrafyada olması, tabya binalarının da genelde yüksek tepe ve dağlar üzerine kurulmaları nedeniyle, sıkıntı çekilmeden, kolayca temin edilen taş malzeme bolca kullanılmıştır. Taşın sağlam ve temininin kolay olması, tabyalarda kullanılan bir numaralı malzeme olarak öne çıkmasını sağlamıştır. Tabyaların duvarları; avluya bakan duvarları, (iç bölümde askerlerin toplandığı, eğitimlerini yaptığı, ön cephe bölümleri) topçu ve pusu odaları, bonet ve koruganları (Çizim 4, Fotoğraf 8) makineli tüfek yuvaları ve hendeklerin dış cephe kaplamaları, genellikle taş malzemeyle yapılmaktadır. Genellikle bina içerisinde moloz yığma



taşla örülen duvar ve taşıma unsurları, dıştan düzgün kesme taşlarla kaplanarak yapıların dış görünümelerini cazip hâle getirmektedir.

Kars Karadağ ve Arap Tabyası'nın hendekleri, kısa mesafeli olmasına rağmen, yapıların etrafını derinlemesine kuşatması ve düzgün kesme taş malzemeyle duvarlarının örülmesi bakımından Williams tabyayla benzeşmekte ve ayrı bir özellik katmaktadır. Williams Tabyası'nın kuzeydoğusunda bulunan boneti, büyüklük ve mimari özellikler bakımından Gelibolu Domuz Dere Tabyası'nın bonetiyle benzer özelliklere sahiptir. Kars Veli Paşa ve Hüseyin Paşa tabyalarının bonetleri de büyüklük ve işlev bakımından Williams Tabyası ile benzeşmektedirler. Kars Muhlis Paşa ve Zohrap tabyalarının karargâh odaları iki katlı ve diğer odalardan büyük olmaları nedeniyle Williams Tabyası'nın karargâh odalarıyla aynı özelliktedir.

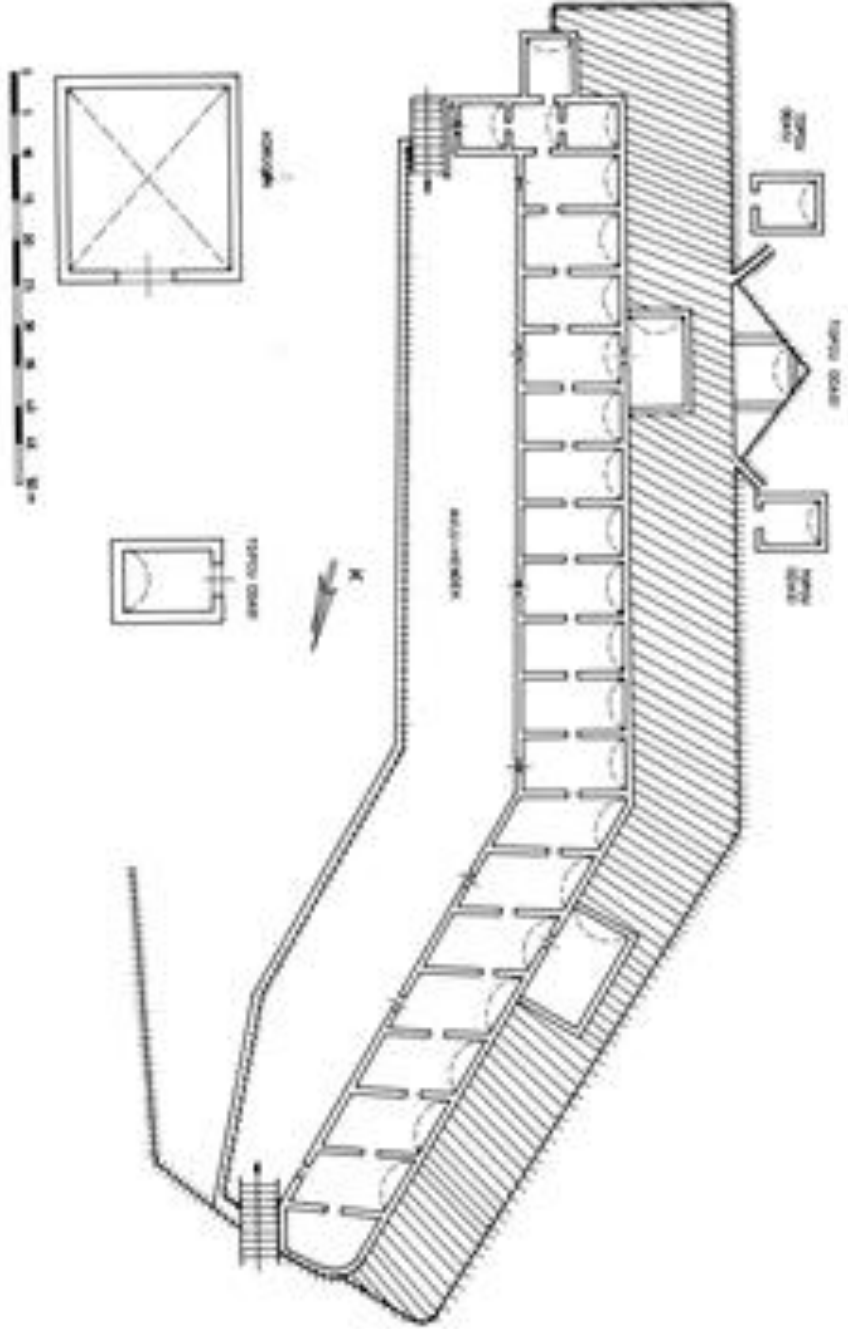
Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu; 18. yüzyılın başından itibaren askerî alanlarda yapmaya çalıştığı ıslahat hareketleri ve diğer alanlarda (mimari, iktisadi ve sosyal hayat gibi) uygulamaya çalıştığı Batılılaşma çabaları nedeniyle dışarıdan personel ve teçhizat almak zorunda kalmıştır. Özellikle yenileşme çalışmalarının ağırlıklı olarak askerî modernleşme ile tamamlamaya çalışılması sonucunda, Avrupa tarzı ordu kurmak, yeni savunma sistemleri geliştirmek, modern ateşli silahlar yapmak ve temin etmek en önemli hedef hâline gelmiştir. Bu hedef doğrultusunda, Avrupa'ya eğitim amacıyla öğrenciler gönderilmiş, Avrupa ülkelerinden uzmanlar getirilmiş, mühendishane mektepleri, topçu ocakları, askerî eğitim okulları ile modern askerî kıbla binaları yaptırılmıştır. Güçlü sömürgeci Avrupa devletleri olan İngiltere ve Fransa, kuzeyde büyüyen bir güç olan Rusya'ya karşı Osmanlı İmparatorluğu'nu desteklemek amacıyla, ordunun modernizasyonunu yapmak için dönem dönem askerî uzmanlar göndermişlerdir (Ünal 1976, III, 1557). Bu askerlerden birisi olan General Sir Fenwick Williams, Anadolu orduları komutanı General Mustafa Zarif Paşa komutasında doğu cephesinin mukavemetini artırma yönünde girişimleri olmuştur. Yüzbaşı olarak 1842 yılında geldiği Osmanlı ordusunda İstanbul merkezde ve doğu cephesinde on üç yıl görev yaptıktan sonra ferikliğe yükselerek ayrılmıştır. General Sir Fenwick Williams; Doğu Anadolu Cephesi'nin savunulmasının hareketli güçlü bir ordu ile yapılmasının gerekli olduğunu fakat ordunun bu özellikte olmadığını, yorgun ve dağınık bir durumda olduğunu İstanbul'a saraya mektuplarla bildirmiş, savunmanın var olan istihkâmların güçlendirilmesi ve yenilerin yapılmasıyla mümkün olacağı hususunda yönetimi ikna etmiştir. İçlerinde kendi adıyla bilinen dört yeni tabya inşa ettirerek Kars Çayı'nın doğusunda bulunan Çakmak Tepesi doğu yakasını güçlendirmiştir. Anadolu istihkâmları içerisinde planlama, cephe düzenlemesi, mimari ve inşaat özellikleri bakımından önemli bir yere sahip Williams Tabyası, Türk tabya mimarisinin de seçkin bir örneğidir. Özellikle ön ve arka cephele boyunca uzanan hendekleri, yapıya ayrı bir değer katmaktadır.

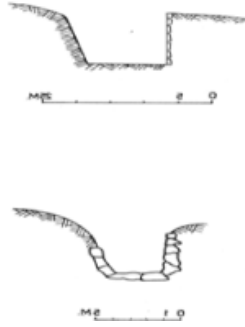
Kaynakça

- Allen, W.E.D. ve Muratoff, P. (1996). *1828-1921 Türk-Kafkas sınırındaki harplerin tarihi*, B.O.A. Dahiliye Defteri, Numara 20124, 20379, 20800.
- Chisholm, H. (1911). Williams, Sir Williams Fenwick. *Ansiklopedia Britannica*, (28): 683.
- Esmer, Ş. (1944). *Siyasi tarih*.
- Halpenny, G. F. (1982). Williams, Sir Williams Fenwick. *Kanada Biyografi Sözlüğü* XI. 224.
- Hamilton, R. (1900). Williams, William Fenwick. *Ulusal biyografi sözlüğü*. 61.
- Kırzioğlu, M. F. (1955). *100. yıldönümü dolayısıyla: 1855 Kars zaferi*.

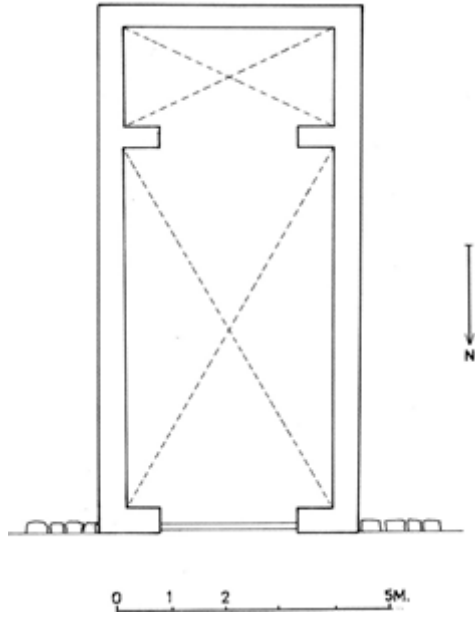
- Kırzioğlu, M. F. (1955). *Kars Tarihi*.
- (Kurdoğlu), Yüzbaşı Fevzi. (1927). *1853-1855 Türk-Rus Harbi ve Kırım Seferi*.
- Küçük, C. (1992). Abdülaziz Maddesi. *DİA I*. 61-63.
- Lake, A. (1859). *Defence of Kars: Historical and Military*.
- Mathew, H.C.G. (1900). Williams, Sir William Fenwick. *Oxford Ulusal Biyografi Sözlüğü*. 187.
- Meclis-i Vala 126 Numaralı Vesikası.
- Sandwith, H. (1856). *A Narrative the Siege of Kars*.
- Troubetzköy, A. (2006). *Kırım Savaşı - modern çağda savaştan bir orta çağ çatışmasının nedenleri ve sonuçları*. Constable & Robinson Ltd.
- Ülkü, O. (2005). *Kars ve Ardaban tabyaları*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Ünal, S. (1976). 1831-1841 Yılları arasında Türk-İngiliz politik ilişkileri. *VIII. Türk Tarih Kongresi*, (III): 1545-1559.
- Zalkitsehine, S. (1858). *Kars et la General Williams: Response au Liure Bleu*.



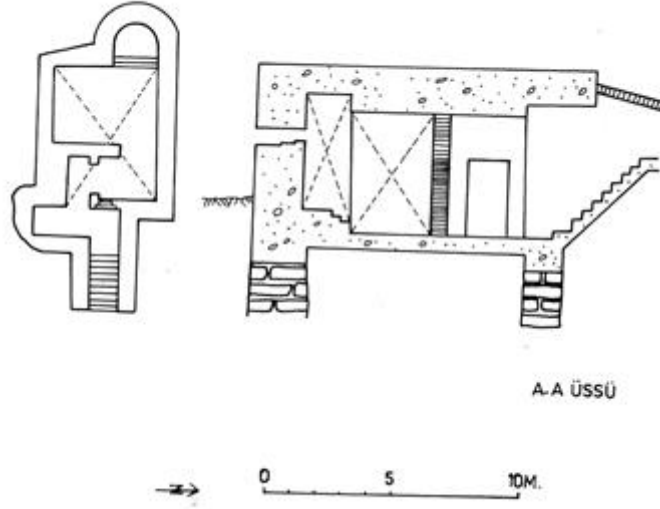
Çizim 2: Williams Tabyası Genel Yerleşim Planı (O. ÜLKÜ)



Çizim 2. Williams Tabyası Hendek Plan ve Kesiti (O. ÜLKÜ)



Çizim 3. Williams Tabyası Topçu Odası Planı (O. ÜLKÜ).



Çizim 4. Williams Tabyası Korugan Planı (O. ÜLKÜ).



Fotoğraf 1. General Williams Fenwick

(http://www.biographi.ca/en/bio/williams_william_fenwick_11E.html Son Erişim 22.09.2021)



Fotoğraf 2. Williams Tabyası Genel Görünüm (O. ÜLKÜ)



Fotoğraf 3. Williams Tabyası Ön Cepheden Genel Görünüm (O. ÜLKÜ)



Fotoğraf 4. Williams Tabyası Kışla-Karargah Binası Genel Görünümü (O. ÜLKÜ)



Fotoğraf 5. Williams Tabyası Ön Cephe Hendeği ve Cephesi (O. ÜLKÜ)



Fotoğraf 6. Williams Tabyası Dış Cepheden Görünüm (O. ÜLKÜ)



Fotoğraf 7. Williams Tabyası Baca ve Üst Örtüsü (O. ÜLKÜ)



Fotoğraf 8. Williams Tabyası Geniş Kemer Açıklıklı Kapısı (O. ÜLKÜ)