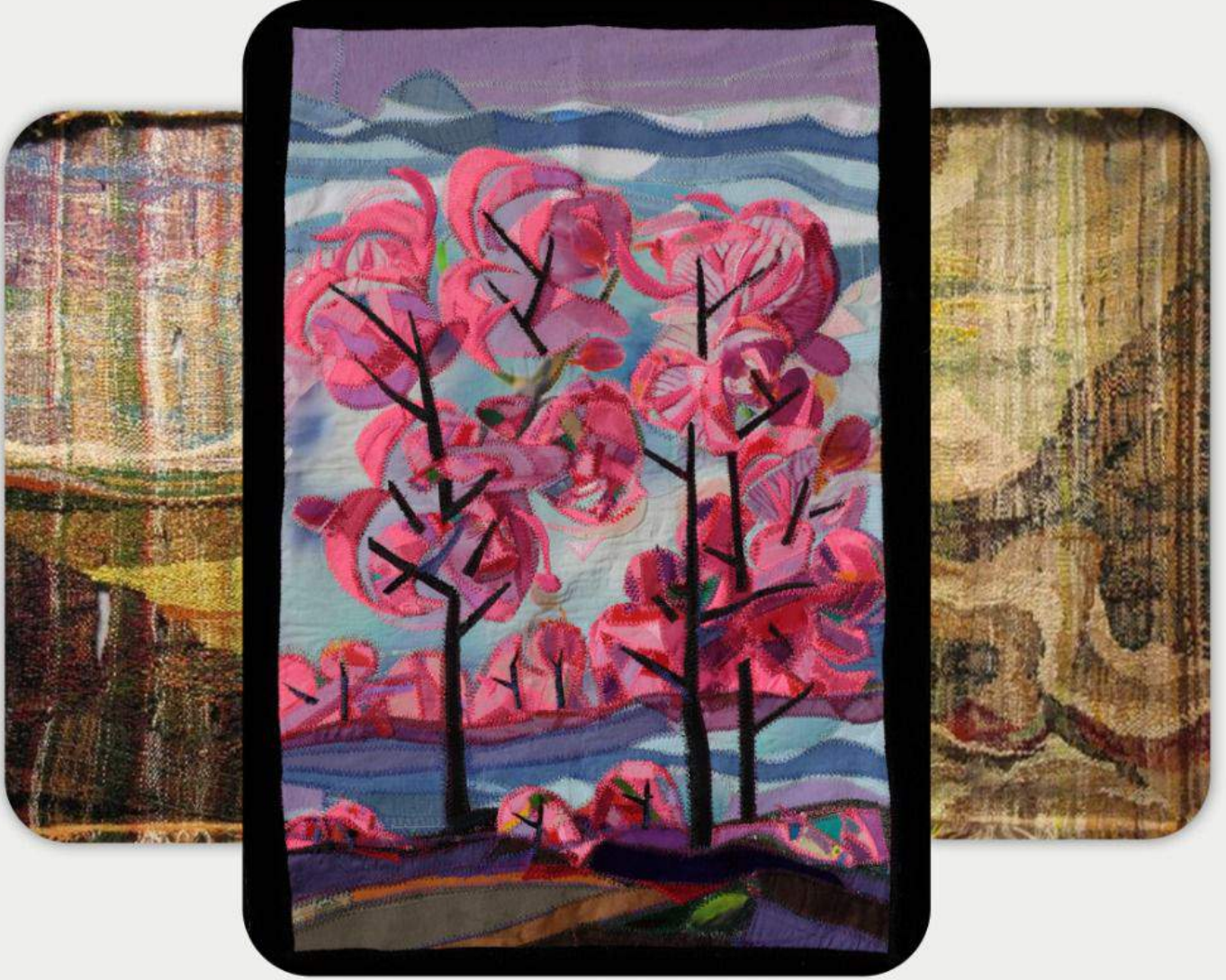


# HARS AKADEMİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK DERGİSİ



Aydın Uğurlu ve  
Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı



HARS AKADEMİ THE JOURNAL OF CULTURE-ART-ARCHITECTURE  
Cilt / Volume 5, Özel Sayı / Special Issue 3, Mart / March 2022, e-ISSN 2636-8730



**HARS AKADEMİ ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK DERGİSİ**  
HARS ACADEMY INTERNATIONAL REVIEWED CULTURE-ART-ARCHITECTURE JOURNAL

**Cilt / Volume 5, Özel Sayı / Special Issue 3**  
**Mart / March 2022, e-ISSN 2636-8730**

**YÖNETİM / EDITORIAL BOARD**

**Başeditör / Editör in chief**

: Doç. Dr. Hatem TÜRK

**Editör yrd. / Assistant editors**

: Dr. Hilal ÖZKAYA

Nurgül GÜRİSOY

Merve ÖZBAYRAK

**Alan Editörü / Section editör**

Güzel Sanatlar-Moda ve Tekstil Tasarımı

: Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ, İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Tarih

: Doç. Dr. İbrahim ÜNGÖR, Erzincan Üniversitesi, Erzincan, Türkiye

Eski Türk Edebiyatı

: Doç. Dr. Lokman TAŞKESENLİÖĞLU, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye

Yeni Türk Edebiyatı

: Dr. Hatice GÜNDOĞAN, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye

Mimarlık

: Dr. Murat Erdal DERE

Sosyoloji	: Prof. Dr. Şirin DİLLİ, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Coğrafya	: Dr. Hüseyin SARAÇOĞLU, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Türk Dili	: Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Halk Bilimi	: Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR, Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye

## **DERGİ EKİBİ / JOURNAL TEAM**

### ***Editörler / Editors***

İngilizce Dil Editörü	: Heves BOZBAĞ - Meltem BAKIR
Almanca Dil Editörü	: Haydar TÜRK
Yazım ve Düzeltme Editörü	: Emine GUT
Mizanpaj Editörü	: Cansu BAŞ

### ***Sorumlular / Responsible***

Yazı İşleri Sorumlusu	: Doç. Dr. Hatem TÜRK
İntihal Kontrol Sorumlusu	: Gülcan ŞANDA
İndeks Sorumluları	: Dr. Hilal ÖZKAYA - Emine BAYRAM
Son Okuma Sorumlusu	: Kebire SALI
Sosyal Medya Sorumlusu	: Ali TÜRK

**Tarandığı Dizinler / Indexes**



**DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Abdullah Şengül	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye
Prof. Dr. Abdülislam Arvas	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Prof. Dr. Alpaslan Ceylan	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Prof. Dr. Asiye Mevhibe Coşar	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Prof. Dr. Ayabek Bainiyazov	Ardahan Üniversitesi, Ardahan, Türkiye
Prof. Dr. Burul Sağınbayeva	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Ceenbek Alimbayev	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Doğan Yörük	Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye
Prof. Dr. Enver Töre	Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
Prof. Dr. Erdoğan Erbay	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Prof. Dr. Fatih Başbuğ	Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye
Prof. Dr. Fatih Sakallı	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Fehim Huskoviç	Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Üsküp, Kuzey Makedonya Cumhuriyeti
Prof. Dr. Funda Kara	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Prof. Dr. İbrahim Solak	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş, Türkiye



Prof. Dr. İbrahim Tüzer	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. İsmail Hakkı Nakilcioğlu	Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye
Prof. Dr. Keziban Tekşan	Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Aça	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Naci Önal	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Sarı	Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, Türkiye
Prof. Dr. Murat Karataş	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Prof. Dr. Muratbek Kocobekov	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Nebi Özdemir	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Öcal Oğuz	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Reyhan Ayşen Wolff	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Prof. Dr. Salahaddin Bekki	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye
Prof. Dr. Sedat Maden	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Prof. Dr. Selim Hilmi Özkan	Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Sezai Balcı	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Prof. Dr. Soner Akpınar	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
Prof. Dr. Vahit Türk	İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Yalçın Sarıkaya	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep Erdoğan	Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Aydın Uğurlu	Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Âdem Koç	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Gözlü	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet İhsan Kaya	Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Keskin	Samsun Üniversitesi, Samsun, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Turan Türk	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Doç. Dr. Ali Rıza Yağlı	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. Aydın Efe	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Doç. Dr. Ayşegül Koyuncu Okca	Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye

Doç. Dr. Benevşe Rzayeva	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Bakü, Azerbaycan
Doç. Dr. Berat Açıl	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Bilgin Güngör	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Doç. Dr. Burhanettin Keskin	The University of Mississippi, Mississippi, Amerika
Doç. Dr. Bülent Şığva	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Can Şen	Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
Doç. Dr. Elmira Məmmədova-Kekeç	Bakü Avrasya Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan
Doç. Dr. Emel Koşar	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Emine Bilgehan Türk	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Fatih Güzel	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Doç. Dr. Ferhat Korkmaz	Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye
Doç. Dr. G. Özlem Ayaydın Cebe	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye
Doç. Dr. Gazanfer İltar	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. H. Nurgül Begiç	İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Halil Erdem Çocuk	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Karaman, Türkiye
Doç. Dr. Haluk Öner	Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
Doç. Dr. Hatem Türk	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Üngör	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Jumali Shabanov	Taşkent Devlet Şarkşinaslık Üniversitesi, Taşkent, Özbekistan
Doç. Dr. Lokman Taşkesenlioğlu	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. Mehmet Halil Erzen	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye
Doç. Dr. Mehmet Özdemir	Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
Doç. Dr. Mesut Tekşan	Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye
Doç. Dr. Mustafa Gürbüz Beydiz	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Doç. Dr. Nazire Erbay	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye

Doç. Dr. Nilüfer İlhan	Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye
Doç. Dr. Oktay Özgül	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Doç. Dr. Özkan Daşdemir	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Sedat Bahadır	Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
Doç. Dr. Sevda Sadıgova	Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan
Doç. Dr. Süleyman Lokmacı	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Taalaybek Abdiyev	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Doç. Dr. Yavuz Günaşdı	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Doç. Dr. Yusuf Ziya Keskin	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Zafer Tangülü	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, Türkiye
Dr. Abdulhakim Tuğluk	Iğdır Üniversitesi, Iğdır, Türkiye
Dr. Ahmet Niyazov	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Dr. Ahmet Özpay	Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye
Dr. Arda Karasu	Technische Universität, Berlin, Almanya
Dr. Arzu Evecen	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Dr. Cavit Güzel	Amasya Üniversitesi, Amasya, Türkiye
Dr. Devrim Ertürk	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Dr. Doğan Kaya	Emekli Öğretim Üyesi, Türkiye
Dr. Emel Hisarcıklılar	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat, Türkiye
Dr. Ersin Kurnaz	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. Fırat Caner	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Dr. Gülseren Riganelis Özdemir	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Dr. Hatice Gündoğan	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye
Dr. Hatice Kübra Uygur	Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye
Dr. Kürşad Kara	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. M. Arif Erzen	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye
Dr. Mete Yusuf Ustabulut	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. Minehanım Nuriyeva Tekeli	Azerbaycan Pedagoji Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan
Dr. Nejla Kayalı Orta	Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye

Dr. Seda Kızıl	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. Selda Uygur	Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ, Türkiye
Dr. Seyfettin Buntürk	Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye
Dr. Sinan Dinç	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Dr. Tuğba Sener	Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, Türkistan, Kazakistan
Dr. Tuna Beşen Delice	Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
Dr. Turgay Kabak	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

- Prof. Aydın UĞURLU, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
- Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Fatma Nur BAŞARAN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
- Prof. Dr. Feriha AKPINARLI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
- Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye
- Prof. Dr. H. Sinem ŞANLI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
- Prof. Dr. Kadriye Didem ATİŞ, Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye
- Prof. Dr. Koray ÖZCAN, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye
- Prof. Dr. Mehmet UYSAL, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye
- Prof. Dr. Mine Biret TAVMAN ERTUĞRUL, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Sema ÖZKAN TAĞI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
- Prof. Dr. Şerife ATLIHAN, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN, Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye
- Prof. Dr. Sema ETİKAN, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye
- Doç. Dr. Ayşe Gamze ÖNGEN, Doğu Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Ayşegül KARAKELLE, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay, Türkiye
- Doç. Dr. Esra KAVCI ÖZDEMİR, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
- Doç. Dr. Gülten KURT, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, Türkiye
- Doç. Dr. Hacer Nurgül BEĞİÇ, İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
- Doç. Dr. Hakan ÇİLOĞLU, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Hande KILIÇARSLAN, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye



Doç. Dr. Mehmet Ali EROĞLU, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye  
Doç. Dr. Mustafa GENÇ, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, Türkiye  
Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye  
Doç. Dr. Setenay SEZER BABALIOĞLU, Doğu Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Ülkü GEZER, İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Zeynep BALKANAL, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, Türkiye  
Dr. Atilla Yusuf TURGUT, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Servet Senem UĞURLU, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Sevda EMLAK, İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye  
Öğr. Gör. Ceren ÖZ, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye  
Öğr. Gör. Rukiye KAYA, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye

#### **YAZIŞMA ADRESLERİ / CORRESPONDING ADDRESS**

##### **Editör / Editor**

Doç. Dr. Hatem TÜRK

Giresun Üniversitesi

[hatemturk@hotmail.com](mailto:hatemturk@hotmail.com)

##### **Teknik İletişim / Technical Communication**

Nurgül GÜRSOY

[harsakademi@gmail.com](mailto:harsakademi@gmail.com)

##### **Dergi Adres / Magazine Address**

Giresun Üniversitesi

#### **DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL**

##### **Amaç ve Kapsam**

Hangi alanda olursa olsun arayan ve üreten zamanı elinde tutmaktadır. Geri kalanlarsa tüketici kimliğine razı olarak beklemeyi alışkanlık haline getirmiştir. Bu, aynı zamanda bulan ve üretenlerin dilediği gibi yaşayıp diğerlerinin de yaşamlarını yönlendirdiği anlamına gelmektedir. Denilebilir ki gelişmiş toplumlar, çalışan, arayan, inceleyen, sorgulayan ve değerlendirenlerdir.

Öte yandan iletişim araçlarının hızla gelişmesi ve bu araçların giderek küçülmesi, belge ve bilgiye ulaşımı daha kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda bu durum, daha geniş kitlelere ulaşımı da sağlayarak arz talep düzenindeki zamanı azaltıp kitleyi çoğaltmıştır. Böylece kitle iletişim araçları bireyler ve kitleler arasındaki etkileşimi daha işlevsel ve güçlü kılmıştır. Gün

geçtikçe insan, küçülen iletişim araçlarına daha bağımlı olmakta ve daha fazla sorununu bunlarla çözmeye uğraşmaktadır.

Uygarlıkların üretim ekonomisinde bu kadar ilerlemesi, sistematığın de ilerlemesine neden olmuştur. Böylece çalışmanın ötesinde işlevsel çalışmak, zamanı kullanmanın ötesinde verimli kullanmak gündeme gelmiştir ki bu, maddenin daha küçük parçalara ayrılması, tasnif, tanım ve işlevinin belirlenmesinde son derece önemli hale gelmiştir.

Sosyal bilimler, doğrunun da sürekli tartışıldığı bir alandır. Zira her birey, insan tanımını daha da genişletmeyi başarmıştır. Öyleyse bu alanlarda var olabilmeyi başarabilmek başlı başına bir değerdir. Ancak literatür bilgisi, amaç-kapsam ve sınırlılıkla birlikte doğru metodolojiye ulaşmak, bilinci açık bireyleri bu alanlarda öne taşımaktadır.

Yaşayan medeniyetler içinde Türk uygarlığı, insanlık birikimine en çok katkı sağlayanlardan biridir. Efendiliğin, alçak gönüllülüğün, temizliğin ve duruluğun başat özelliklerini oluşturduğu bu birikimde gerek dünyanın gerekse bölge coğrafyasının elde edeceği daha pek çok şey görülmektedir. Zaman zaman duraklama devirleri geçirse de ülkü ve bünye uyumu sağlandığında Türk milleti için hemen herkesi şaşırtacak başarıların kazanımı çok kolay görülmektedir. Bu uyum için özellikle sosyal bilimlerde daha özverili, daha disiplinli ve daha gözü açık olunması gerektiği düşünülmektedir.

İçeride kapanık toplumların ilerleyemeyeceği gibi özellikle Türk ulusu gibi gelişmelere son derece açık, gözü hep dışarılarda, hiçbir hareketliliğe kayıtsız kalmamış milletlerde kapalılık düşünülemez. Başta, geçmişten beri katma değeri olan kültürler olmak üzere evrendeki her hareketliliği izlemek Türk bilim adamlarının öncelikli görevi sayılmalıdır.

Hars Akademi dergisi, Türk uygarlığı açısından önemli bir işlevi olan çadır / ev / oba / yurt / ülke / dünya anlamlarına da gelebilecek olan Göktürk alfabesindeki Eb / B harfini logo olarak tercih etmiştir. Bundaki amaç, dünyayla entegrasyondan geri adım atmamış Türk toplumunun her zaman genel değerleriyle yaşadığını göstermektir.

Hars Akademi dergisi, Türk kültürünün temel değerlerini alt yapısı kabul etmekle yurt içi ve dışındaki kültür sanat ve mimarlık alanlarındaki çalışmalara destek vermeyi amaçlamaktadır.

Hars Akademi dergisinin Türk kültürüne katkı sağlamasını diler, yazar, okur ve hakem olarak ilgililerin desteğini talep ederiz.

Hars Akademi dergisi; kültür, sanat ve mimarlık alanlarına yönelik araştırma, inceleme, derleme ve makaleleri kapsamına alan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, bu alanlarda akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak bilim, sanat ve kültüre katkı sağlamak amacıyla yayımlanmaktadır. Derginin yazım dili Türkçe olmasıyla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir. Yayın hayatına Haziran 2018'de başlayan dergi, Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanacaktır.

**HARS ACADEMY IDEAL**

Regardless of the field, it keeps the time that seeks and produces. The rest have made it a habit to wait by consenting to their consumer identity. This also means that those who find and produce live as they wish and direct the lives of others. It can be said that developed societies are those who work, seek, examine, question and evaluate.

On the other hand, the rapid development of communication tools and the gradual reduction of these tools have made it easier to access documents and information. At the same time, this situation provided access to wider masses, reducing the time in the supply-demand order and increasing the mass. Thus, the mass media has made the interaction between individuals and masses more functional and powerful. Day by day, people become more dependent on shrinking means of communication and try to solve more of their problems with them.

The advancement of civilizations in the production economy has also led to the advancement of systematics. Thus, working functionally beyond working, using time more efficiently than using time has come to the fore, which has become extremely important in breaking matter into smaller parts, classification, definition and determination of its function.

Social sciences is a field where truth is constantly discussed. Because each individual has managed to expand the definition of human even more. So, being able to exist in these areas is a value in itself. However, reaching the right methodology with literature knowledge, purpose-scope and limitations brings conscious individuals to the fore in these fields.

Among the living civilizations, Turkish civilization is one of the most contributing to the accumulation of humanity. In this accumulation, in which mastery, humility, cleanliness and clarity constitute the dominant features, it is seen that there is much more to be achieved by both the world and the geography of the region. Although it goes through periods of stagnation from time to time, it is seen very easy for the Turkish nation to gain successes that will surprise almost everyone when the ideal and structure harmony is achieved. For this harmony, it is thought that it is necessary to be more self-sacrificing, more disciplined and more open-minded, especially in social sciences.

Just as introverted societies cannot progress, it is unthinkable for nations such as the Turkish nation, who are extremely open to developments, whose eyes are always outside, and which are not indifferent to any activity. It should be considered the primary duty of Turkish scientists to monitor every activity in the universe, especially the cultures that have added value since the past.

Hars Academy magazine preferred the letter Eb / B in the Göktürk alphabet as its logo, which can also mean tent / house / oba / dormitory / country / world, which has an important function in terms of Turkish civilization. The aim in this is to show that the Turkish society, which has not taken a step back from integration with the world, has always lived with its general values.

Hars Academy magazine aims to support the studies in the fields of culture, art and architecture in the country and abroad by accepting the basic values of Turkish culture as its infrastructure.

We wish Hars Academy journal to contribute to Turkish culture, and we request the support of those concerned as writers, readers and referees.

Hars Academy magazine; is an international peer-reviewed journal that covers research, review, compilation and articles in the fields of culture, art and architecture. The journal is published in order to provide publication opportunities to academic staff, researchers and artists who work in these fields and to contribute to science, art and culture. Although the

language of the journal is Turkish, it also supports German and English languages. The journal, which started its publication life in June 2018, will be published twice a year, in June and December.

### **ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI**

Yayın hayatına Haziran 2018’de başlayan Hars Akademi Uluslararası Kültür Sanat Mimarlık dergisi Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı Hars Akademi’dir. Makalelerde araştırma ve yayın etiğine uyan Hars Akademi, Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) “Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama Rehber İlkeleri” ve “Dergi Yayıncıları İçin Davranış Kuralları”nı benimsemektedir.

Hars Akademi dergisi, Türk kültürünün temel değerlerini alt yapısı kabul etmekle yurt içi ve dışındaki kültür, sanat ve mimarlık alanlarındaki çalışmalara destek vermeyi amaçlamaktadır.

Bu anlamda kültürü oluşturan, ona katkı sağlayan; mimarlık, dil, edebiyat, tarih, coğrafya, sosyoloji, güzel sanatlar, giyim kuşam gibi folklorik unsurları içeren konuları inceleyen alanlara ait bütün yazılara derginin kapıları açıktır.

Yayımlama sürecine dâhil olan tüm tarafların (yazarlar, yayın kurulu ve hakemler) etik davranış standartlarına uygun karar vermesi gerekir. Yüksek etik standartları garanti altına almak için Hars Akademi dergisi, tüm taraflar için uluslararası standartlar geliştirmiştir. Hars Akademi dergisi, tüm tarafların bu standartlara uymalarını beklemektedir. Hars Akademi yayıncı olarak, yayıncılığın tüm aşamalarında vesayet görevini son derece ciddiye alır, etik ve diğer sorumluluklarını kabul eder.

### **Telif Hakkı**

Yayımlanmak üzere kabul edilen makalelerdeki görüş ve bilimsel sorumluluklar yazara ait olup Hars Akademi sorumlu tutulamaz. Bununla birlikte yazar/lar çalışmalarının telif hakkından feragat etmeyi kabul ederek, değerlendirme için gönderimle birlikte çalışmalarının telif hakkını Hars Akademi’ye devretmek zorundadır. Bunun için makale yükleme aşaması sırasında karşılıklarına çıkan “Telif Hakkı Devir Formu”nu doldurup yine elektronik ortamda makale ile birlikte Dergi Park sistemi üzerinden yüklemelidir/ler.

### **Yayın Kurulu İçin Uluslararası Standartlar**

Hars Akademi dergisi editörlerinin, Yayın Kurulu üyelerinin uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir. Yayın Kurulu, gönderilen tüm yazılara ilişkin bilgileri gizli tutmalıdır. Bunun yanında gönderilen yazılar için yayın kararları almaktan sorumlu olan yayın kurulu hem okuyucu hem de yazarların ihtiyaçlarını karşılamak için çaba harcamalıdır.

Yayın Kurulu, Hars Akademi’nin kalitesini yükseltmek için çalışmalıdır. Bu nedenle bilimsel kaliteye ve özgünlüğe önem vermelidir. Aynı zamanda gerektiğinde düzeltmeler, açıklamalar, geri çekilmeler ve özürler yayımlamaya hazır olmalıdır.

Dergiye gönderilen bir makalenin yayımlanıp yayımlanmasına son olarak dergi editörü karar verir.

### **Yazarlar İçin Uluslararası Standartlar**



Hars Akademi'ye başvuran tüm yazarların uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) uyması beklenir.

Yazarlar, yazılarının özgün olduğunu onaylamalıdır. İntihal, sahtecilik, uydurmacılık, yinelenen yayın, veri üretimi vd. etik olmayan davranışlar yasaktır. Bunun yanında yazarlar araştırmaya katılanlara fiziksel ve yasal zarar vermemeli, psikolojik istismarda bulunmamalıdır. Ayrıca yazarlar araştırmalarına katılanlara özel yaşama gizlilik garantisi vermeli ve araştırmayı destekleyen kişileri ya da kurumları (sponsor) tanımlamalıdır.

Gerek makale içerisinde gerekse dosya adında yazar ismine yer verilmemelidir.

Yazarlar, yazılarının oluşturulmasında kullanılan tüm kaynakları kaynak listesine eklediğinden emin olmalıdır. Bir yazar yayımlanmış eserinde önemli bir hata veya yanlışlık olduğunu keşfettiğinde, derhal dergi editörünü veya yayıncısını haberdar etmeli ve makaleyi geri çekmek veya düzeltmek için editörle iş birliği yapmalıdır.

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışmasıyla ilgili durumu Hars Akademi'ye bildirmelidir.

Makalelerle ilgili tüm süreçler elektronik ortamda yapılmaktadır. Derginin yazım dili Türkçe olmakla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir.

Dergiye gönderilen makaleler, başka bir dergide yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Fakat bilimsel bir toplantıda sunulmuş ve yayımlanmamış olan bildiriler yayımlanmak üzere dergiye gönderilebilir ancak bildirin sunulduğuna ilişkin bilgi dipnotta bildirilmelidir.

Yazar/lar dergi web sayfasında verilen yazım kurallarını takip etmekle ve mutlaka bu kurallara bağlı kalmakla yükümlüdür. Yazım kurallarına ve kaynakça gösterimine uygun olmayan durumlarda dergi editörü yazıya müdahale edebilir, üzerinde düzeltme yapabilir. Süreci yetişmeyen makaleler bir sonraki sayıda değerlendirilmek üzere işleme alınacaktır.

## **İntihal**

Hars Akademi dergisine gönderilen her makale Aralık 2019'dan itibaren editör tarafından intihal.net, 2020'den itibaren ise Turnitin programında benzerlik ve intihal kontrolünden geçirilmektedir. Yazarlar, öz-intihal dâhil, intihaldan kesinlikle kaçınmalıdır. Kontrol sonrası %20 üzerinde benzerliğe rastlanan makaleler değerlendirme sürecine alınmadan yazarına iade edilir. Makalelerde ve diğer çalışmalarda intihale ve %20 üzerinde benzerliğe rastlanmadığı ve yayıma uygunluk açısından incelendikten sonra (yayıma uygun görülmeyen makaleler sürece dâhil edilmez) çalışmalar alanında uzman iki hakeme gönderilir.

## **Hakemler İçin Uluslararası Standartlar**

Hakemlerin hakemlik davetini kabul ettikten sonra uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir.

Hakemler yazıya ilişkin bilgileri gizli tutmalıdır. Bunun yanında hakemler, makalenin yayımlanmasını reddetmek için sebep olabilecek tüm bilgileri Editör Kurulu'nun dikkatine sunmalıdır.

Hakemler, makaleleri bilimsellik açısından değerlendirmelidir. Yazıları yalnızca özgünlüklerine, önemlerine ve derginin alanlarına uygunluğuna göre objektif olarak

değerlendirmelidirler. Hakemler yazarlardan bağımsız olarak makaleleri bilimsellik açısından değerlendirilmelidir.

Hakemler, makalede herhangi bir çıkar çatışması ile karşılaştığında Hars Akademi'ye bildirimde bulunmalıdır.

Editör, makalelerin yayımlanmasını belirlemek ve kötü niyetli davranışları (misconduct) önlemek için gönderilen makaleleri iyice kontrol eder. Bir araştırma kötü niyetli olarak tanımlanır, editörün ve hakemlerin geri bildirimlerine göre, yazının geri çekilmesinden veya düzeltilmesinden ilgili yazar sorumludur.

Dergide kör hakemlik sistemi uygulanmaktadır. Ancak hakemler kendilerine gönderilen değerlendirme formunda, kendilerine dair istenen bilgileri doldurmak zorundadır. Bu bilgiler hiçbir şekilde yazarla paylaşılmamaktadır.

Makaleler, hakemlere sistem üzerinden doğrudan (yazarın yüklediği dosyada şekil ve yazım kuralları haricinde değişiklik yapılmadan) yönlendirilmektedir.

Dergide kör hakemlik sistemi uygulandığından makale üzerinde yazar-hakem gizliliğini sağlama adına makalenin sahibini tanımlayıcı isim ya da herhangi bir kimlik bilgisine yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazara "Telif Hakkı Formu" ile gönderilen "Yazar Tanıma Formu" yoluyla dergi editörü tarafından yazıya eklenecektir.

Hakemlerin değerlendirmeleri sonucunda iki hakem tarafından olumlu rapor alan makale, bir sonraki sayıda yayımlanır. Hakem raporlarında eşitlik olmaması durumunda makale editör tarafından gerek görülürse üçüncü bir hakeme gönderilir. Bu durumda makalenin yayımlanıp yayımlanmamasına üçüncü hakemin raporuna göre karar verilir. Ayrıca hakeme tanınan süre içerisinde makale değerlendirilmezse makale yeni bir hakeme gönderilir.

Çeviri, aktarım, kitap ve etkinlik tanıtımı, röportaj, söyleşi vd. gibi yazılar bir hakeme yönlendirilir.

Hakemlerden gelen raporlara göre, makalenin aynen yayımlanmasına (kabul), raporda belirtilen düzeltmeler yapıldıktan sonra yayımlanmasına (düzeltmelerle kabul), raporda belirtilen düzeltmeler yapıldıktan sonra tekrar hakemlere gönderilmesinin istenmesine (düzeltme) veya yayımlanmamasına (ret) karar verilir. Hakem raporlarına göre verilen bu karar, yazar veya yazarlara mümkün olan en kısa süre içerisinde bildirilir.

Hakemlerin düzeltme yönünde görüş bildirmeleri durumunda, yazardan gerekli düzeltmeleri tamamlayarak göndermesi istenir. Düzeltme istenen makaleler, yazarı tarafından düzeltilmedikçe yayımlanmaz.

### **Onay Politikası**

Yazar veya yazarlar etik ve yasal standartlara uymalı ve araştırmaya katılanlara aşağıdaki koşullar bildirilmelidir:

Öncelikle araştırmaya katılanların onlar hakkında bir araştırma yapılacağı konusunda bilgilendirilmelidir. Bunun yanında katılımcılara, katılımın gönüllü olduğu, katılmayı reddetmeleri durumunda herhangi bir cezalandırmanın olmadığı ve katılımcıların herhangi bir zamanda ceza almadan çekilebilecekleri konusunda bilgilendirilmelidir.

Araştırmaya katılanlar, araştırmanın amacı ve araştırmada izlenecek prosedür hakkında bilgi verilmesi gerekmektedir. Katılımcılar araştırma ile ilgili soruların yanıtları için size ulaşabilecekleri iletişim bilgileri konusunda bilgilendirilmelidir.

Araştırmaya katılanlar, iş birliği yapmayı kabul etmeleri durumunda onları etkileyebilecek herhangi bir risk ve rahatsızlık varsa katılımcılara bildirilmesinin yanında katılımın olası doğrudan yararlarının (örneğin makalenin veya bölümün bir kopyasının alınması) olduğu konusunda bilgilendirilmelidir. Son olarak katılımcılar gizliliğinin nasıl korunacağı konusunda bilgilendirilmelidir.

### **Açık Erişim Sistemi**

Açık erişimli olan bir dergi olan Hars Akademi'yi kullanıcı veya kurumlar bedelsiz olarak kullanabilir. Kullanıcıların tam metinlerin içeriğini okuma, yükleme, kopyalama, arama ve bağlantı yaparken yayıncı veya yazardan önceden izin almasına gerek yoktur. Dergideki yazı ve görseller kaynak gösterilmek koşuluyla kullanılabilir.

DERGİMİZDE YAYINLANAN YAZILARIN HER TÜRLÜ SORUMLULUğU YAZARLARINA AİTTİR.

\*Kapak görselleri Prof. Aydın Uğurlu'nun arşivinden alınmıştır.

## **PROF. AYDIN UĞURLU VE AKADEMİK ÇALIŞMALARI**

*Servet Senem UĞURLU<sup>1</sup>*

### **Giriş**

Prof. Aydın Uğurlu, araştırmacı, eğitimci ve akademik disiplini ile meslektaşlarına ve genç kuşaklara daima örnek olmuştur. Türkiye’de güzel sanatlar disiplini altında, tekstil ve geleneksel tekstiller alanlarında yaptığı çalışmalarla adından bahsettirmiştir. Katıldığı bilimsel toplantılarda sunduğu ve yayınlanmış çok sayıda yayını vardır. Ulusal ve uluslararası yayın yapan dergilerde makaleleri yayınlanmıştır. Bilimsel ve sanatsal bilgilerin derlendiği kitaplarda bölüm yazarlığı vardır. Çok sayıda bilimsel toplantıya katılarak alanıyla ilgili konferans, söyleşi, bildiri, seminer, panel hazırlamış ya da konuşmacı olarak katılmıştır. Düzenlenen bilimsel ve sanatsal faaliyetlerde kendisi ya da öğrencileri ile atölye çalışması etkinliği yapmıştır.

Bilimsel ve sanatsal alanlarda dikkat ettiği disiplinli çalışma sistemi nedeniyle Geleneksel Türk Sanatları ve Türk Geleneksel Tekstillerinin tanıtılmasını, yurtiçi ve yurtdışında sanatçı, araştırmacı, öğrenci, alan meraklıları ve koleksiyonerlerin bilgilerinin artırılması için çalışmalar yapmıştır. Alanında öğrencilerine verdiği ödev notlarının okul dışında değerlendirilmesi için çeşitli kurumlar ile bağlantılı öğrenci sergileri düzenlemiş, alanında öğrencilere neler öğretildiğini merak edenlerin okul dışı öğrenci sergilerini sunmuştur.

Bu yazıda yaptığı çalışmalar, seçilerek yazıya dahil edilmiştir. Özgeçmişinin bir kısmını içeren bilgiler belirli başlıklar altında toplanarak kronolojik olarak aktarılması tercih edilmiştir. Bu çalışmada YÖK sonrasında yapılan yenileşme çalışmaları sırasında, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlı olarak açılan “Geleneksel Türk Sanatları Bölümü” ve “Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı” bölüm ve programlarının açılması için araştırma yapan, görevli olarak çalışmalar yapan ve Türkiye’de bu alanda ilk programların açılmasını sağlayan kıymetli hocamız Sayın Prof. Aydın Uğurlu’nun hayatı, eğitim-öğretimi, akademik çalışmaları ve Türk sanatı, kültürü ve yükseköğretime katkıları ve çalışmaları hakkında bilgi verilecektir.

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul. [senem-ugurlu@windowslive.com](mailto:senem-ugurlu@windowslive.com) / ORCID: 0000-0003-2307-9623



## **Hayatı**

20 Şubat 1944 tarihinde Bulgaristan'ın Şumnu kentinde doğan Aydın Uğurlu, 1949 yılında Şumnu Anaokulu'na başlamıştır. 1950 yılında ailesinin serbest göçmen olarak Türkiye'ye göç etmesinin ardından ilk ve orta öğrenimine İzmir'de devam etmiştir. Çocukluğu döneminden yakın çevresinden edindiği bağ-bahçe alışkanlığını her fırsatta uygulamaya çalışan Aydın Uğurlu, kır ve dağ yürüyüşleri yapan arkadaşları ile sağlam dostluklar kurmuş, 1950'li yıllardan günümüze kır yürüyüşlerini amatörce devam ettirmiştir. 1962 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sınavlarını kazanarak Süsleme Sanatları Bölümü, Kumaş Desenleri Yüksek Kısmı'nda lisans-yüksek lisans öğrenciliğine başlamıştır.

Akademide tekstil bölümünün tercih etmesinde temel neden hem annesinin hem de babasının mesleklerinin terzi olmasının önemli katkısı olmuştur. Fransa Paris'ten terzilik diploması olan babası İsmail Uğurlu ve atölye yardımcıları sayesinde biçki ve dikiş hakkında bilgileri daha çocukluğunda almış, babasının erkek ısmarlama terzisi olması Prof. Aydın Uğurlu'ya hayatında önemli bir bakış açısı kazanmasını sağlamıştır. 1962-1967 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrenciliği sırasında Sabih Gözen, Kenan Özbel, Şeref Akdik, Edip Hakkı Köseoğlu, Emin Barın, Şefik Bursalı, Cemal Tollu, Belkıs Mutlu, Mustafa Cezar, Kenan Yontunç, Nazimi Yaver Yenal ve Cafer Türkmen gibi hocalardan ders almıştır.

Akademi'de zorunlu statüde olmayan okul stajını 1964 yılı yaz aylarında Almanya Minden kentinde H. W. Küster Tekstil Fabrikasında ve 1965 yılı yaz aylarında İzmir Basma Fabrikası AŞ.'de yurt dışı ve yurt içi olmak üzere iki farklı staj yapmıştır. 1964 yılı yazında ise Almanya Minden'de H. W. Küster Tekstil Fabrikasında yaptığı staj kendisine farklı teknolojik ve mesleki bilgiler kazandırmıştır. 1965 yılındaki İzmir Basma Fabrikası'nda yaptığı stajı sonunda, çalışmalarını şirket yetkilileri tarafından beğenildiği için; mezuniyeti sonrasında o dönemde foto gravür atölyesinde desinatör olabilmesi için yazılı çağrı mektubu ile kendisine vaatte bulunmuşlardır. Ayrıca bu durumdan 1960'lı yıllarda tasarımcı tanımlamasının o dönemlerde kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

1967 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Süsleme Sanatları Bölümü, Kumaş Desenleri Yüksek Kısmından mezun olmuştur. Günümüzde bu bölüm, değişimler ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı bölümü olarak devam etmektedir.

Almanya stajı sonrasında dönüş yolunda tanıştığı Beyhan Karamağaralı'nın daveti ile Haluk Karamağaralı'nın yönetimindeki "Van Ahlat Mezar Taşları" kazı ekibine 1967 yaz aylarında katılarak yüzey araştırmaları sırasında ve kazılarda tespit edilen arkeolojik buluntuların bazılarının çizimlerini yapmıştır. Akademi mezuniyeti ve kazı ekibi çalışmaları sonrasında ise yedek subay olarak İstanbul Tuzla Piyade Okulu'nda 6 ay ve Edirne Uzunköprü 42. Piyade Alayı'nda ise 18 ay süren iki yıllık vatani görevini yapmıştır. Askerlik dönüşünün ardından 1965 yılında öğrenciliği sırasında staj yaptığı İzmir Basma Fabrikası'nda desinatör olarak göreve başlamıştır. Bu görevine 1972 yılına kadar devam etmiştir.

Bu sırada 1970 yılında Akademi atölye hocası Sabih Gözen'in sınav haberi vermesi sayesinde, yurt dışında eğitime gönderilmek üzere girdiği devlet bursu sınavını kazandığı 23 Ocak 1971 tarihinde açıklanmasına karşın gerekli resmi prosedürler 1972 yılında tamamlanabilmiş ve Almanya'ya gidinceye kadar İzmir Basma Fabrikası'nda çalışmaya devam etmiştir. 1972-1977 yılları arasında devlet bursuyla Almanya'ya gittiğinde, öncelikle Almanya'daki güzel sanatlar akademilerini ve eğitim sistemlerini araştırmıştır. Sonuç olarak ağırlıklı dokuma, dokusal yüzey değerlendirme, kumaş baskı yöntemleri ve renk üzerine önemli çalışmalarıyla öne çıkan Almanya Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisi Yüzey Değerlendirme - Tekstil Bölümünde ihtisas öğrenimi görmeye karar vermiştir. Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisinde Prof. Stephan Eusemann ve Prof. Hanns Herpich yönetimindeki Yüzey Değerlendirme-Tekstil Bölümünde geleneksel ve teknolojik dokumacılık eğitimi alarak sertifika ve diploma ile mezun oldu. 1974 yılında açılan akademi sanat yarışması değerlendirmesinde "Drache" ismiyle hazırladığı dokuma çalışması ile akademi üçüncüsü oldu. Bu ödül hem kendisi hem de okuduğu bölüm için önemli bir aşama olarak değerlendirilmiş, proje yarışmalarında ilk kez bir tekstil bölümü öğrencisi derece almış olması akademi tarafından takdirle karşılanmıştır.



**Resim 1. Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisi Üçüncülük Ödülü Gerekçesi, Aydın Uğurlu Arşivi**



**Resim 2. Aydın Uğurlu, Akademi üçüncülük ödülü aldığı “Drache” isimli çalışması, 200x150 cm, 1974, Aydın Uğurlu Arşivi**

Bu ödülün devamında ise 1975 yılında Nürnberg “KOM” Gençlik ve Kültür Merkezi’nde “Geleneksel Dokuma Kursu” verdi. 1977 yılında Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki mezuniyetinde akademi yönetimi tarafından kendisine diplomaya ek olarak sertifika belgesi de verilmiştir. Akademide okula devam etmesini teklif etmelerine karşın, devlet bursu süresinin dolması ve zorunlu hizmet sürecinin başlaması nedeniyle Türkiye’ye dönmüştür. Kısa bir süre Ankara’da Millî Eğitim Bakanlığında depo tayini yapılmış ardından aynı yıl İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Tekstil Bölümü’nde asistan olarak göreve başlamıştır. Akademinin tekstil bölümünde Dokuma Atölyesi’ni kurmuş, atölyede mekikli ve kirkitli dokuma eğitimi vermiştir.

1979 yılında Akademi senato kararı ile konusuyla ilgili araştırma ve inceleme yapmak için Almanya ve İsviçre’ye gitmiştir. Tekstil bölümünde yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle, geçici bir süre Prof. Erdoğan Aksel başkanlığındaki Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü atölyesinde dokuma tezgâhlarının maketlerini çalışmıştır.

Prof. Aydın Uğurlu, Sabih Gözen, Kerim Silivrili, Güngör Başer, Kenan Özbel, Şahin Yüksel Yağan, Osman Kermen gibi hocalarla birlikte çalışmıştır. Akademi senatosunun kararı, Prof. Kerim Silivrili, Prof. Erdoğan Aksel, Prof. Sadi Diren, Prof. Emin Barın, Prof. Sadi Öziş’in olumlu oylarıyla 1982 yılında yeniden kurulan Geleneksel Türk El Sanatları Bölümüne atanmıştır. Yükseköğretim Kurumunun kuruluşu sonrasında okulun ismi değiştirilerek Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El

Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı kurucusu olarak bölüm başkanı Prof. Kerim Silivri'yle beraber çalışmışlardır. 1983 yılında YÖK Yasası gereği, konusunda yaptığı çalışmalarıyla ikinci kez Sanatta Yeterlik yaptı. Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Uygulamalı Sanatlar Bölümü "Geleneksel El Dokumalarında Kullanılan Tezgahlar ve Dokuma Teknikleri" çalışmasıyla sanatta yeterlik eğitimini tamamladı. Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı'nın öğretim faaliyetini, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Tekstil Bölümü şefi saat ücretli öğretim görevlisi Yusuf Durul'la birlikte sürdürmüşlerdir.

Prof. Aydın Uğurlu 1987 yılında yardımcı doçent, 1989 yılında doçent ve 1997 yılında profesör oldu. Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı'nda Doçent unvanını aldı. 1990, Almanya Kassel Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda, Mimar Sinan Üniversitesinin açtığı sergiye 15 Haziran-15 Temmuz 1990 tarihleri arasında Kassel'e görevli olarak gitti. 1987-2002 ve 2006-2011 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalında anasanat dalı başkanı ve 2006-2009 yılları arasında bölüm başkanlığı görevini yürütmüştür.

Prof. Aydın Uğurlu anasanat dalı ve bölüm başkanı olarak görev yaptığı yıllarda kendisi, anasanat dalı meslektaşları ve öğrencileri ile fuar, festival, şenlik, anma günleri, kütüphane, üniversite, kamu ve özel galerilerde "Dokusal Yüzeyler" ve "Gelenek'in Çağdaşlaşması" başlıkları altında çok sayıda tekstil sanatı sergisi ve atölye çalışması planlamış, alanlarında tecrübeli ve uzman kişilerin bilgilerini öğrencilerin yararlanması için konferans, söyleşi, panel, seminer gibi etkinlikler düzenleyip öğrencilerinin okul dışında neler yapıldığını görerek bilinçlenmelerini sağlamıştır.

1998-1999 ile 2000-2006 yılları arasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ayvacık Meslek Yüksekokulu, Halıcılık ve Desinatörlüğü programında öğretime destek olmak amacıyla haftada bir gün ders vermiştir. "Desen Araştırma" ve "Tasarım İlkeleri" derslerini vermiştir. TÜBA-TÜKSEK kapsamında hazırladığı "Kuzeybatı Anadolu (Avunya) Halı ve El Dokumaları" başlıklı etnografya projesinde Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ayvacık Meslek Yüksekokulu öğretim elemanları ve öğrencileriyle birlikte çalışmıştır.

Hazırladığı uluslararası projelerden olan 1999 Mart ayında Almanya'nın Münih şehrinde yapılan uluslararası ön elemeli proje, sergi ve çalıştay için "EXEMPLA '99 Konstruktive Verbindungen" "Anatolische Teppich knüpferei" / "Alexander der Große - Ghiordes -



Teppich Knoten” başlıklı proje, tüm dünyada ilk altı ülke içerisine girmiş ve bu kapsamda sadece altı ülkenin projesi kabul edilmiştir.

Hazırladığı önemli ulusal projelerden olan, 2002-2006 yılları arasında Türkiye Bilimler Akademisi TÜBA-TÜKSEK kapsamında kendisi tarafından hazırlanan "Kuzeybatı Anadolu (Avunya) Halı ve El Dokumaları" başlıklı etnografya projesinde proje yürütücüsü olarak görev yapmıştır. Emekliliğine kadar Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nde öğretim üyesi olarak görev yapan Prof. Aydın Uğurlu, 2011 yılında yaş haddi nedeniyle emekli olmuştur.

İki yıl emekliliği süresince, Finlandiya Helsinki Tyyne Kerttu Virkki Vakıf Yöneticisi Dr. Jarno Peltonen ile iletişimde bulunmuşlardır. Bunun sonucunda 2009 yılında sergi fikri olarak başlayan süreçte Prof. Aydın Uğurlu, 18-26 Kasım 2010 tarihlerinde Finlandiya Helsinki’ye öğrenci çalışmalarından oluşan bir sergi götürmüştür. Finlandiya’nın başkenti Helsinki’de T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Tanıtma Genel Müdürlüğü, Tyyne-Kerttu Virkki Derneği ve Helsinki Üniversitesi ile ortak gerçekleştirdiği "Tarihte ve Günümüzde Türk Tekstili" adlı hafta içerisinde yapılan seminer, atölye çalışmaları ve Türk Tekstil Sergisi etkinliklerinde Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından görevli olarak gönderildi. Ryijy halı koleksiyon sergisi ise Dr. Jarno Peltonen’in katkıları ile 2013 yılında açılmıştır. Prof. Aydın Uğurlu, Finlandiyalı ryijy halı koleksiyoneri Tuomas Sopanen’in “Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopanen Koleksiyonundan” Sergisinin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür Merkezi’nde açılmasında aracı olarak gerçekleşmesini sağlamıştır.

2013 yılında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde öğretim üyesi olarak göreve başlayan Prof. Aydın Uğurlu, 2013 yılında üniversite bünyesine Halı-Kilim-Dokuma Atölyesi’nin kurulmasını sağlamıştır. 2014-2019 yılları arasında aynı üniversitede Güzel Sanatlar Enstitüsünde müdür olarak görev yapmıştır. Halen Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde Halı-Kilim-Dokuma atölyesinde göreve devam etmektedir.

### **İdari Görevler**

Akademik hizmeti yanı sıra çalıştığı kurumlarda idarecilik de yapmıştır. 1987-2002 ve 2006-2011 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalında

anasanat dalı başkanı, 1988-1991 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünde bölüm başkanı yardımcılığı ve 2006-2009 yılları arasında bölüm başkanlığı görevlerini yürütmüştür. 2014-2019 yılları arasında ise Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğünde enstitü müdürlüğü ve üniversite yönetim kurulu üyesi olarak görev yapmıştır. Halen Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde kurduğu Halı-Kilim-Dokuma Atölyesi'nde tasarım ve uygulama dersleri vermektedir. Fakülte yönetim kurulu üyesidir.

### **Akademisyen Kimliği**

Akademik yaşamı ve sosyal ilişkilerinde disiplinli, kararlı, mükemmeliyetçi, araştırmacı, sanatsal duruşu net, yenilikçiliği ve çağdaşlığı nedeniyle çevresinde iz bırakmıştır. Uzmanlık alanıyla ilgili eğitim çalışmalarında lisans ve lisansüstü öğrencileri ile mezunları tarafından kendisine danışılan bir akademisyen olmuştur.



Resim 3. Aydın Uğurlu akademide çalışmaya başladığı yıllarda dokuma atölyesinde, Aydın Uğurlu Arşivi, 1978

Gerek Türkiye eğitimi gerekse Almanya'da gördüğü yurtdışı dokuma ihtisası eğitimi sayesinde tekstil alanında Türk Tekstil Sanatının oluşturulması, devam ettirilmesi ve tanıtılması ile Geleneksel Türk Sanatlarında halı, kilim, geleneksel dokumalar ve diğer geleneksel teknikli çalışmaların sanatsal düzeyde oluşturulmasında öncü olmuştur. Çalışmaları yurtdışında dikkat çektiği için bu konuda özellikle Avrupa'dan Almanya ve

Polonya gibi tekstil sanatının aktif olduğu farklı ülke ve kuruluşlardan sergi ve konferans daveti almıştır.

Yurtdışındaki karma sergilerde eserlerinin sergilendiği ülkeler; Almanya, Polonya, Finlandiya, Bulgaristan, Avusturya, Ukrayna, Romanya, Hollanda, Amerika, Sırbistan, Bosna Hersek, Kazakistan gibi ülkelerde ulusal kimlikli sanat eserleri sergilenmiştir. Ayrıca ülkemizde farklı şehirlerde düzenlenen fuar, festival, şenlik gibi etkinlikler kapsamında geleneksel tekniklerle oluşturduğu çağdaş eserleri sergilenmiştir.

Ulusal ve uluslararası Türkçe ve İngilizce yayınlanmış makaleleri ile Türkçe ve Almanca yayınlanmış kitap bölümleri makaleleri vardır. Araştırma ve yayınlarında geleneksel tekstiller, tekstil sanatı el sanatları, el dokumacılığında renklendirme yöntemleri, geleneksel dokumalarda ulusal kimlik, gelenek-ulusal-evrensel-çağdaş tekstiller konularında araştırmış ve yazmıştır.

Prof. Aydın Uğurlu'ya, Konya Selçuk Üniversitesinde 30-31 Mayıs 2011 tarihleri arasında düzenlenen "III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri" kapsamında "Bilim ve Sanata Katkı Ödülü" verilmiştir. Tüm bunlara ek olarak katıldığı etkinliklerde öğrenci ve çalışma arkadaşlarının çalışmalarının sergilenmesinde girişimlerde bulunmuş ve farklı şehirlerde öğrenci çalışmalarından oluşan sergilerin düzenlenmesini sağlamıştır.

### **Sergiler**

Prof. Aydın Uğurlu'nun toplamda sekiz kişisel sergisi vardır. İlk kişisel sergisi, Türkiye'de Tekstil Sanatı alanında açılmış ilk sergi olmuştur. Sergi içerisindeki çalışmaları, tamamen geleneksel teknikler kullanılarak kendisi tarafından dokunmuş dokumalardır.

*"Aydın Uğurlu dokumalarının ve dokuma tezgahlarının 13. Moda ve Tekstil İhracat Sergisi münasebetiyle, Ortadoğu Ticaret Merkezi Sanat Galerisinde 'Dokusal Yüzeyler' adı altında 12-30 Kasım 1987 tarihleri arasında sergilendi. 21 Kasım tarihinde Tekstil Mühendisleri Derneği'nin kuruluş yıldönümü nedeniyle Sheraton Otelindeki kutlama gecesinde de ilgi gören sergi, konusunda ülkemizde açılan ilk sergidir"* (Köseoğlu 1988: 109).

Prof. Aydın Uğurlu'nun altıncı kişisel sergisinin ardından 19 Şubat 1989 tarihinde İstanbul Beyoğlu ilçesi Cihangir semti Havyar Sokak'taki evinden altı kişisel sergi için yaptığı tekstil sanatı eserleri çalınmış, uzun süre araştırılmasına karşın çalınan hiçbir esere ulaşılamamıştır.



Çalınan eserler arasındaki Kybele, Mandalar, İyonya Anısına gibi çok sayıda büyük boyutlu eserleri bulunamamıştır.



Resim 4. Bir Zamanlar Malzemeydi, 20x20 cm, 1982,  
Aydın Uğulu Arşivi, 1982



Resim 5. Renk Sonra Gelir, 20x20x5 cm, 1983, Aydın Uğulu  
Arşivi, 1983



Resim 6. Kybele, 150x300 cm, 1984,  
Aydın Uğulu Arşivi



Resim 7. Aydın Uğurlu tarafından dokunan "Cosmos",  
120x200 cm, 1978, Alfred Schöppfe Koleksiyonu, Almanya,  
Aydın Uğurlu Arşivi



**Resim 8. Mandalar, 250x120 cm, 1981, Aydın Uğurlu Arşivi**

Prof. Aydın Uğurlu'nun kişisel sergileri aşağıda liste halinde verilmiştir:

1. "Dokusal Yüzeyler" 12-30 Kasım 1987, İstanbul Ortadoğu Ticaret Merkezi (OTİM) Galerisi, İstanbul.
2. Tekstil Mühendisleri Derneği'nin 10. Kuruluş Yılı nedeniyle "Dokusal Yüzeyler", Aralık 1987, İstanbul Sheraton Oteli Balo Salonu, İstanbul.
3. "Dokusal Yüzeyler", 19 Ocak 1988, Bursa Akbank Sanat Galerisi, Bursa.
4. "Dokusal Yüzeyler" 30 Mart-22 Nisan 1988, Ankara Çankaya Akbank Sanat Galerisi, Ankara.
5. "Anadolu'da Kullanılmış Olan Geleneksel Dokuma Tezgâhları Modelleri Sergisi", Kasım 1988, 1. Türk Tekstil Makinaları ve Yan Sanayi Fuarı, İstanbul OTİM Ticaret Merkezi, İstanbul.
6. "Dokusal Yüzeyler" Ocak 1989, Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisi, Ankara.
7. "Çarpana ve Dar Dokuma Sergisi", 2-3 Haziran 2012, "Kazdağları ve Madencilik Çalıştayı" KAMABB (Kaz Dağı ve Madra Dağı Belediyeler Birliği), Saruhan Otel, Güre İlçesi, Balıkesir.



8. “Baum des Leben” Privat Ausstellung, 06-10 Kasım 2019, Berlin Messe, MESSE DAM 22, Berlin, Almanya.



**Resim 9. “Anadolu’da Kullanılmış Olan Geleneksel Dokuma Tezgâhları Modelleri Sergisi”, Kasım 1988, 1. Türk Tekstil Makinaları ve Yan Sanayi Fuarı, İstanbul OTİM Ticaret Merkezi, İstanbul, Aydın Uğurlu Arşivi, 1988**

Prof. Aydın Uğurlu, halen sanatsal çalışmalarına devam etmekte ve bu yönde çalışmaya özen göstermektedir. Son açtığı kişisel sergi, Almanya’nın Berlin şehrinde 6-10 Kasım 2019 tarihlerinde açtığı “Baum des Leben” isimli sergi olmuştur.





Resim 10. Prof. Aydın Uğurlu'nun Berlin'de açtığı son sergisi afişi, Aydın Uğurlu Arşivi, 2019



Resim 11. Berlin'de açılan "Baum des Leben" sergisindeki üçlemeden "Landschaft II" isimli eseri, dokuma, 51x100 cm, 1974, Aydın Uğurlu Arşivi, 2019

### **Katıldığı Seçilmiş-Jürili-Ön Elemeli Uluslararası Sergilerden Seçmeler**

Prof. Aydın Uğurlu'nun yurtdışında katıldığı sergiler içerisinde, davetli, davetli-ön jürili, ön jürili sergiler vardır.

"Yüzey Değerlendirme Tekstil Bölümü Sergisi" 1976, Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, Nürnberg, Almanya.

"Minitextilkunst '83" Yarışmalı Uluslararası Karma Tekstil Sergisi, Ekim 1983, Hannover/Almanya.

"Textielminiaturen '83" Yarışmalı Uluslararası Karma Tekstil Sergisi, Aralık 1983 - Ocak 1984, Tilburg Tekstil Müzesi, Tilburg/ Hollanda.

"7. Minyatürtextil" Yarışmalı Uluslararası Karma Tekstil Sergisi. 24 Haziran - 28 Ağustos 1988, Szombathely/ Macaristan.

“3Xtextil”, 28 Nisan - 06 Haziran 1998, Uluslararası Projeli Tekstil Sergisi (Almanya-Türkiye-Polonya), Handwerkskammer für München und Oberbayern, Galerie Handwerk, Munich/ Almanya.

“EXEMPLA’99-Konstruktive Verbindungen”, Uluslararası El Sanatları Fuarının Ön Elemeli Sanat Sergisi ve Workshop Etkinliği, 18-24 Mart 1999, I.H.M. 99 - 51. Internationalen Hadwerksmesse, Neue Messe München, Munich /Almanya.

“OHNE HÜLLE KEINE FÜLLE”, Uluslararası Tekstil Sergisi, 16 - 30 Temmuz 2000, Haslach/ Austria Textile Kultur Haslach, Avusturya.

Avusturya’da Textil Kultur Haslach’ın düzenlemiş olduğu “Webermarkt (Dokuma Pazarı) etkinliğine çağrılı olarak eserleri ile katıldı, 22-30 Temmuz 2001.

“1. artemision fibre art FESTİVAL”, 22 Nisan-12 Mayıs 2002, Avrupa Birliği Projesi destekli Uluslararası Tekstil Festivali, artemision e.V. Center for fibre art in Görlitz, Görlitz/Almanya-Zgorzelec/Polonya.

“1. artemision fibre art festival world wide travelling exhibition”, 2002-2004, Avrupa, Artemision, Avrupa Birliği Destekli Gezici Karma Tekstil Sergisi Projesi, Avrupa.

“The 12th International Triennial of Tapestry, Łódź 2007.” 21 Mayıs-30 Ekim 2007 21 Mayıs-31 Ekim 2007, Central Museum of Textiles, Lodz/Polonya.

İstanbul- Sofya Öğretim Elemanları Sergisi, Sofya Güzel Sanatlar Akademisi Galerisi, Sofya/Bulgaristan. 3-20 Eylül 2007.

“WT Kowary-2008”, Uluslararası Tekstil Sanatı Sergisi, 15-28 Eylül 2008, 2008 Festiwal Sztuki Włókna Kowary XXXV Międzynarodowe Sympozjum, Kowary, Polonya.

“Nereden Nereye”, Uluslararası Türkiye-Almanya-Polonya Tekstil Sanatı Sergisi, 03-30 Nisan 2009, Nakkaş Halı Nakkaş Sanat Galerisi, Sultanahmet, İstanbul.

“Nereden Nereye”, Türkiye-Almanya-Polonya Tekstil Sanatı Sergisi, 15-25 Mayıs 2009, Bayazhan, Gaziantep.


“Eksperymentalne Plaszczyzny Tkaniny”, Uluslararası Tekstil Sanatı Sergisi, 07 Eylül-30 Ekim 2009, Festiwal Sztuki Włokna XXXVI Miedzynarodowe Sympozjum Kowary 2009, Wroclaw, Polonya.

“Trans-form in Art Education”/ “Sanat Eğitiminde Transform Sergisi”, 15 Aralık 2009-15 Ocak 2010, Uluslararası Sanat Sergisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimar

Sinan Sergi Salonu, İstanbul. “Where from – where to”, Türkiye-Almanya-Polonya Tekstil Sanatı Sergisi, 26 Mayıs -15 Haziran 2010, Museum of Lower Silesian Weaving, Kamienna Góra, Polonya.

“Mini Textile Art 7. International Exhibition”, 16-27 Haziran 2015, Kherson, Ukrayna.

“Fibremen 5”, International Exhibition, 22 Ekim-5 Kasım 2015, Kherson, Str. Gorkogo, 1, Ukrayna.



**International Exhibition**

Jean Pierre Avonts-Saint Lager (France)  
Don Burns (USA)  
Robert Burton (UK)  
Nigel Cheney (UK)  
Rodrigo Franzao (Brazil)  
Walter Gschwandtner (Austria)  
Viktor Gavryliuk (Ukraine)  
Stewart Kelly (UK)  
Jean Millon (France)  
Robert Mosier (USA)  
Atobalo Fatai Oladimeji (Nigeria)  
Andrew Schneider (Ukraine)  
Aydın Uğurlu (Turkey)  
Özcan Uzkur (Turkey)

Opening  
October 22, 2015  
16.00  
Kherson, Str. Gorkogo, 1

Organizer:  
Ludmila Egorova  
Founder of the International Exhibitions of Contemporary Textile Art "Scythia"  
ETN Member  
Member of the National Artists' Union of Ukraine

© image by Stewart Kelly

**Resim 12. Aydın Uğurlu'nun katıldığı jürili ön elemeli, Fibremen 5 Sergisi afişi,**

<https://stewartkellyartist.com/2015/10/01/fibremen-5/> , 22.02.2022





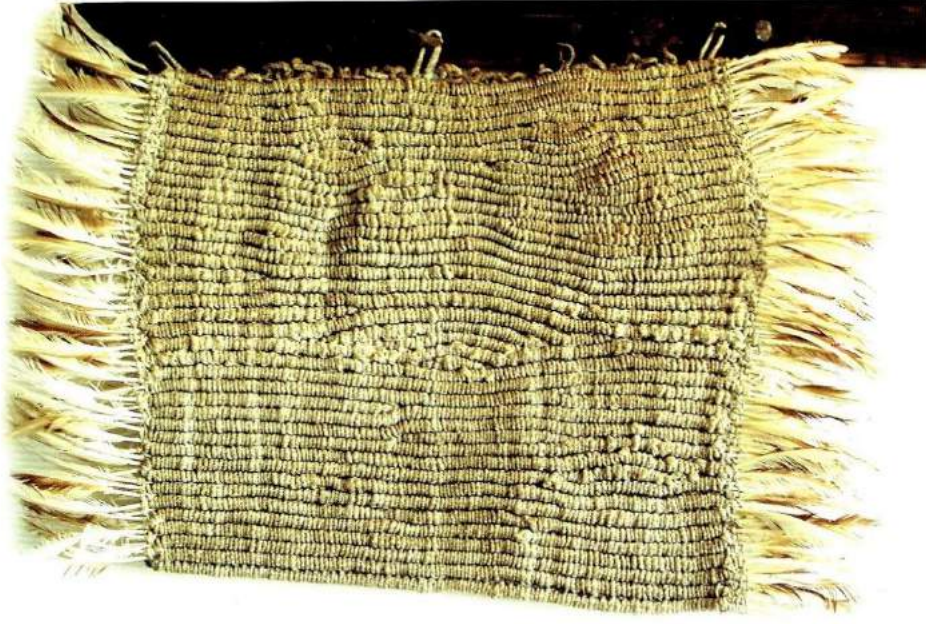
**Resim 13. Trio, 23x23x3 cm, 1983, Aydın Uğurlu'nun Fibermen 5 Sergisinde sergilenen eseri, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2015**



**Resim 14. Contour Lines, 30x30 cm, 2015, Aydın Uğurlu'nun Mini Textile Art 7. Uluslararası Sergisinde sergilenen eseri, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2015**



**Resim 15. Dört Temel Element, 120x250 cm, 1975, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2015**



Resim 16. İkaros Anısına, düğüm tekniği, 100x80 cm, 1990, Aydın Uğurlu Arşivi, 1990



Resim 17. Çevre Kirliliği, 70x100 cm, 1975, Aydın Uğurlu Arşivi, 1975





Resim 18. Değişim, 120x200 cm, 2006, “The 12th International Triennial of Tapestry, Łódź 2007” sergisinde sergilenen eseri, Aydın Uğurlu Arşivi, 2006

### **Uluslararası Yurt Dışı Konferans ve Seminerleri**

Prof. Aydın Uğurlu'nun uluslararası nitelikte yurt dışında verdiği konferans ve seminerler incelendiğinde çok sayıda yaptığı sunumlar içerisinde; 1973 Almanya Grafing bei München, 1976 Almanya Nürnberg KOM Gençlik Merkezi, 1998 Almanya München, Deusesches Museum Textil Abteilung, 2002 Almanya-Görlitz Hochschule Zittau-Görlitz University of Applied Sciences, 2010 Finlandiya Helsinki University of Helsinki, 2013 Polonya Kamienna Gora'da Anadolu El Dokumacılığı, Geleneksel Türk Dokumaları, Türkiye'de Güzel Sanatlar Eğitimi konularında yaptığı sunumları öne çıkmaktadır. Sanat eğitimi, eğitim, geleneksel dokumalar, Anadolu halk dokumaları, Anadolu El Dokumacılığı, göçebe yaşamı, geleneğin çağdaşlaşması gibi konular hakkında çağrılı konuşmacı olarak davet edilmiştir.



Prof. Aydın Uğurlu, Almanya, Macaristan, Hollanda, Avusturya, Polonya gibi ülkelerde karma sergi, konferans ve diğer etkinliklere katılmıştır. Yurtdışında Tekstil Sanatı ile ilgili yazılar yazmakta, konferans ve bildirimler sunmaya devam etmektedir.

### **Ulusal ve Uluslararası Sempozyum ve Kongrelerde Sunulmuş Bildiriler**

Prof. Aydın Uğurlu ulusal ve uluslararası disiplinde kamu ve özel kuruluşlar tarafından desteklenen proje ve etkinliklerde proje yürütücüsü olarak çalışmıştır. Özellikle alan çalışmasına dayalı yayın ve araştırmalarıyla dikkat çekmiştir. Ülkemizin çeşitli bölgelerinde bizzat yerinde araştırmalar yaparak, “geleneksel tekstil sanatlarının ait olduğu bölgede incelenmesi gerektiğini ve o bölgede yaşayan halkın sosyal ve ekonomik açıdan kalkınması, kültürün içinde yer alan geleneksel mirası yansıtan geleneksel tekstillerin ancak bu şekilde korunmasının mümkün olacağını” panel ve konferans konuşmalarında altını çizerek dile getirmiştir.



Resim 19. Sempozyuma katılan Aydın Uğurlu, Kenan Özbel, Yusuf Durul, Sabiha Tansuğ gibi geleneksel sanatlarda uzman, akademisyen ve araştırmacılar, Aydın Uğurlu Arşivi 1982

Bu çalışmaların yanı sıra yurtiçi ve yurtdışında katıldığı kongre, sempozyum, konferans, panel, seminer, tasarım yarışmaları, sergi gibi bilimsel ve sanatsal etkinliklerde Türk bilim, kültür ve sanatına ilişkin danışma, sanat, bilim kurullarında jüri üyesi olarak görev almıştır.



Resim 20. Mimar Sinan Üniversitesi'nde hazırladığı seminer programı açılış konuşması sırasında, Aydın Uğurlu Arşivi, 09 Ocak 2001

“El Dokumalarında Yapısal Özellikler”, “Güzel Sanatlar Perspektifinde El Dokumacılığı”, “Halıcılık Yönünden Yöre Potansiyelini Ticari Alana Yönlendirme Sorunları”, “El Halıcılığının Toplumdaki Eğitsel İşlevi”, “El Sanatları Örneklerinde Kalite ve Değerlendirme Ölçütleri”, “Tekstil Sanatı Örneğinde Geleneksel Kültürün Evrenselleşmesi”, “Geleneksel Dokuma Sanatlarında Yeni Düşünce ve Yaklaşımlar”, “Geleneksel Dokuma Sanatlarında Devamlılık Süreci ve Evrenselleşme Sorunu”, “El Dokumalarında Sanatsal Gelişim Süreci”, “Uşak Halı Dokumacılığı ve Türk Halıcılığına Etkisi”, “Güzel Sanatlar Akademisi Örneğinde Sanat Eğitimi ve Gelişimi”, “El Dokumacılığı Alanlarında Yurtdışı Etkinliklerinden Örnekler”, “Türk Sanatı Kavramı Perspektifinde El Sanatlarımız”, “Tekstil Endüstrisi ve Teknoloji ile Sanat İlişkisi”, “Nakkaşlıktan Günümüz Kumaş Tasarımına Bursa Örneğinde Sanatsal Yaklaşım”, “Geleneksel El Sanatları Perspektifinde Hediye Eşya Kavramı ve Örnekleri”, “Yörenin Kültürel Kimliği Olarak Buldan Bezi”, “Kazdağları Avunya Dokumaları” (Kazdağları Avunya Weavings), “Meslek Yüksekokullarından Güzel Sanatlar Fakültesine Dikey Geçişle Gelen Öğrencilerin Eğitim-Öğretim Sorunları”, “Tekstil Sanatı Örneklerinde Gelenek ve Çağdaşlık”, “Anadolu Dokumalarında Felsefi Yorumlara Açık Motifler”, Balkan Ülkeleri Dokumalarında Türk Etkisi”, Eine Tradition Die heute Noch Dauern Seminer”, “Geleneksel Sanatlarda Akademik Eğitim Süreci”, “Üniversite Kapsamında Çağdaş Sanat Eğitimi ve El

Sanatları”, “Eğitim Kapsamında Geleneksel El Dokumacılığı”, “Kültür Değişimlerinin Geleneksel Alışkanlıklara Sanat Bağlamında Etkileri”, “Geleneksel El Sanatlarında Kimlik Arayışları ve Evrenselleşme Sorunları”, “Fabrika-i Hümayun Ürünleri ve Estetik Yaklaşım”, “Sanat Eğitimi Kapsamında Türk Halk Sanatı”, “Sanat Eğitiminde Kimlik Sorunu ve Ekonomiye Etkileri”, “Halk Giyiminde Kullanılan Geleneksel Dokuma Çeşitleri”, “Geleneksel El Sanatlarında Kimlik ve Eğitim Sorunları”, “Geleneksel Değerlerde Güncel Sanat Etkileşimi”, “Geleneksel Sanatlar-Halk Sanatı-Folklor-Ulusal Sanat-Evrensel Sanatlar kapsamında Güzel Kavramı” başlıkları altında sayısı yüzden fazla bildiri sunmuştur.

### **Uluslararası Konferans, Çalıştay ve Toplantılar**

Yurt dışında katıldığı üç etkinlik önemlidir. 18 Ekim 1998 Almanya Münih şehrinde Deutsches Museum, Textil Abteilung’da “Anatolian Hand Weberei / Anadolu El Dokumaları”, Konferans ve Dia Gösterisi; 18-24 Mart 1999 tarihleri arasında Almanya Münih şehrinde EXEMPLA’99-Konstruktive Verbindungen”, Uluslararası El Sanatları Fuarının Ön Elemeli Workshop; 25 Nisan 2002 tarihinde Almanya Görlitz şehrinde Hochschule Zittau/Görlitz, Konferans Salonunda sunduğu “Anatolische Handweberei und die Arbeit in Kooperativen des textilen Kunsthandwerks in Anatolien” isimli konferansı oldukça önemlidir.

### **Ulusal Konferans, Çalıştay ve Toplantılar**

Prof. Aydın Uğurlu’nun katıldığı ya da oluşturulmasına katkıda bulunduğu; “Dokusal Yüzeyler”, “Tekstil Sanatı ve Dokusal Yüzeyler”, “Geleneksel ve Çağdaş Dokuma Sanatı”, “Geleneksel Dokumaların Güncelleştirilmesi”, “Halı Kilim Bölümünün Yeniden Açılışı ve Yusuf Durul”, “Yerel Değerlerde Renk”, “Geleneksel Sanatlar ve Geleneksel Dokumalar”, “Geleneksel Sanat Eğitiminde Dokusal Yüzeyler ve Halı”, “Artık duvarları dokuma halılar süslüyor”, “Çarpana ve Dar Dokumalar”, “Çağdaş Dokumalar”, “Kilim Dokumacılığı”, “El Dokumalarında Sanatsal Yaklaşımlar” gibi başlıklar altında konferans, çalıştay ve toplantılar bulunmaktadır. Ayrıca Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu’nda, “Tekstil ve İnşaat”, “Tekstil ve Oyun” ve “Tekstil Araştırma” konularında üç film ile “Japon Kumaş Baskı Sanatı” ve “Alman Ahşap Kalıp Kumaş Baskı Sanatı” konularında iki video gösterisi ile 09 Ocak 2001 tarihinde seminer Programının gerçekleştirilmesini sağlamıştır.

## **Kitap Bölümleri**

Uğurlu, Aydın (1997). “*Dokuma*” maddesi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, C.1, s. 467-471.

Uğurlu, Aydın (1997). "Halı" maddesi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, C. 2, s. 742-744.

Uğurlu, Aydın (1997). "Kilim" maddesi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, C. 2, s. 1009-1010.

Uğurlu, Aydın (1999). “Die Hochschule für Teppichweberei in Çanakkale”, *EXEMPLA '99, Sonderschau der 51.I.H.M.*, München: Bayerische Hanswerkkammer, s. 17.

Uğurlu, Aydın; Bülent, Eşref; Uğurlu, S. Senem (2003). “Etnografya: Kirkitli ve Mekikli El Dokumaları Fiş Örneği ve Açıklamaları”, *Türkiye Kültür Envanteri Kılavuzu*, İstanbul: Türkiye Bilimler Akademisi Türkiye Kültür Sektörü Yayınları, s. 88-98.

Uğurlu, Aydın; Uğurlu, Servet Senem (2020). “Çanakkale (Avunya) Halıları”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı Cilt II*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, C.2, s. 675-698.

Uğurlu, Aydın; Uğurlu, Servet Senem (2021). “Anadolu'da Kadın”, Ed. Recep Özkan, *Kadın Çalışmaları*, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti., s. 29-69.

## **Makaleler**

“Dokusal Yüzeyleyler”, “Dokusal Değerler I”, “Dokusal Değerler II”, “Güzel Sanatlar Perspektifinde El Dokumacılığı”, “Tekstil Müzesi”, “El Dokumacılığı Sanatında Çağdaş Yorumlar”, “Geleneksel El Dokuma Sanatı ve Eğitim”, “Antik Çağ Anadolu Dokuma Sanatı”, “El Dokumalarını Renklendirme Yöntemleri”, “Klasik Çağ Anadolu Dokumacılığı”, “Dokusal Yüzeyleylerde Motif Desen Biçimleri”, “Tekstil Dokularında Yapı Özellikleri”, “Dokumacılıkta Aşamacı Tasarımlar”, “Tekstil Tasarımında Çağdaş Boyut”, “Keldani El Dokumacılığı”, “Demirci Akdere Önemen Dokuması”, “Orta Çağ Anadolu Dokuma Sanatı”, “Keldani El Dokumacılığı”, “Osmanlı Yönetiminde Anadolu Dokuma Sanatı”, “Osmanlı Dönemi Dokuma Ürünlerinde Çeşit Zenginliği”, “Tekstil Yüzeyleylerinde Motif Desen Biçimleri”, “Tekstil Konularında Sanatsal Değerlerin Kullanımı”, “Tekstil Konusunda Malzeme Kullanımı”, “Tekstil Değerleri”, “Tekstilin Gelişimi”, Çağın Tekstil

Dergisi, “Tekstil Değerleri”, Tekstil Teknik Dergisi, “Tekstil Konularında Estetik Değerlerin Kullanımı”, “Tekstil Konusunda Malzeme Kavramı”, “Tekstilde Sanatsal Değerlerin Kullanımı”, “Tekstilde Anadolu Uygarlığı ve Eğitim”, “Tekstil ile İlgili Geleneksel İki Oyunumuz”, “Dokuma ve Estetik Renklendirme”, “Balıkesir Gönen Kocapınar Köyü Kebe Aba Şayak Dokumaları”, “Güzel Sanatlar Perspektifinde Geleneksel Sanatlar Örneğinde Öğrenci Seçimi ve Program Önerisi”, “Gayriresmi Hoşgeldiniz”, “Bir Tekstil Sergisinin Ardından”, “Osmanlı Dokumalarında Süs ve İhtişam”, “Osmanlı Saray Kumaşları”, “Tekstil Aksesuarları”, “Dokuma ve Estetik Renklendirme”, “Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi”, “Jakar Dokumacılığı”, “Dokusal Yüzeylerde Süs Unsuru”, “Osmanlı Dokumalarında Süs ve İhtişam”, “Osmanlı Dokumalarında Süs ve İhtişam”, “Tekstilde Sanatsal Değerlerin Kullanımı”, “Tekstilde Anadolu Uygarlığı ve Eğitim”, “Tekstil ile İlgili Geleneksel İki Oyunumuz”, “Dokuma ve Estetik Renklendirme”, “Şal Dokumaları”, “Osmanlı Dokumalarında İpek Altın Gümüş Kullanımı”, “Osmanlı Tekstiline damgasını vuran bir milli kuruluş “Fabrika-i Humayun”, “Tekstilde Sanat Doçent Aydın Uğurlu”, “Sanatsal Dokumalar”, “Meraklısına “3X tekstil” Sergi İzlenimleri”, “Dival İşleme Yatak Örtüleri”, “Kopanaki (Kırkığne)”, “Tekstil Müzesi”, “Türkler ve Minderler”, “Bedspreads by an Embroidery technique called Dival”, “51. Uluslararası 1999 Münih El Sanatları Fuarı”, “51. Uluslararası 1999 Münih El Sanatları Fuarı “Yeni Yüzyıl İçin Fikirler” Sloganı ile Açıldı”, “Güzel Sanatlar Perspektifinde El Dokumacılığı”, “Türk Sanatında Masal Varlıkları”, “Yazma’ya Güzelleme – Stencil block fabric printing”, “Hand Weaving in Perspective of Fine Arts”, “Halı – 99”, “Hand Weaving in Perspective of Fine Arts”, “Fictitious Creatures in Turkish Art”, “Geleneksel Değerlere Çağdaş Yorumlar”, “Geleneksellik ve Değişim”, “GelenekselX3” Öğrenci Sergisi”, “Bizans Dokumaları”, “Anadolu El Dokumacılığı”, “Tekstil ve Kültürel Süreç”, “Tekstil Sanatları Alanında İnsan Değerlendirilmesi”, “Mindelheim Tekstil Müzesi”, “Tekstil Sanatları Alanında İnsan Değerlendirilmesi”, “Osmanlı Saray Giyiminde Tekstil Aksesuarları - Textile accessories in Ottoman palace clothing”, “Geleneksellik ve Değişim”, “GelenekselX3” Öğrenci Sergisi”, “Bizans Dokumaları”, “Anadolu El Dokumacılığı”, “Tekstil ve Kültürel Süreç”, “Tekstil Sanatları Alanında İnsan Değerlendirilmesi”, “Mindelheim Tekstil Müzesi”, “Tekstil Sanatları Alanında İnsan Değerlendirilmesi”, “Osmanlı Saray Giyiminde Tekstil Aksesuarları - Textile accessories in Ottoman palace clothing”, “Geleneksel Değerlerimizi Çağdaş Gereksinimlere Uyarlamalıyız”, “Masal Varlıkları”, “Avrupa Birliği ve Tekstil Sanatında Yeni Kuruluş - Artemision ”, “Örtünme, Korunma ve Rahat Etme İçin Kumaş”,



“Geleneksellik ve Değişim”, “GelenekselX3” Öğrenci Sergisi”, “Ev Tekstili Ürünlerinde Çiçekler – Flowers in home textile products” “Ev Tekstili Ürünlerinde Çiçekler”, “Piyasada Halkımızın Sanatı Yok”, “Oya Gibi İşleyince!”, “Son Yazmacı Nedim Usta, Dört Kuşaktan Beri Çalışan Yazma Atölyesini Kapatıyor”, “Halk Kendi Kültürünü Tanımıyor”, “Yörenin Kültürel Kimliği Olarak Buldan Bezi”, “Panayırılar”, “Geçmişten Günümüze Devir de Çeyiz de Değişti”, “Zenginlik ve Statü Göstergesi Olan Bir Giysi”, “İki Boyutlu Resim...”, “Yapılar Süsleri ile Sanat Değeri Kazanıyor”, “Gümüş İlgi ve Sevgi Bekliyor”, “Ağaç İşleri ve Oymacılık”, “Bir Müze Nasıl Yok Oldu?”, “Halı Tamiratı Yabancı Tehdidi Altında”, “Türkiye’de El Dokumacılığı Eğitimi”, “Tekstil Müzesi Önerisi” gibi yüz yirmiden fazla makalesi vardır.

### **Verdiği Dersler**

Prof. Aydın Uğurlu’nun Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesinde verdiği dersler şöyledir: Atölye dersleri olan Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Tasarlama dersleri, Diploma Projesi, Halı-Kilim-Dokuma Atölye, Halı-Kilim-Dokuma Teori, Tasarım İlkeleri, Geleneksel Sanat Kavramları, Malzeme Bilgisi, Geleneksel Dokuma Bilgisi, Halı Tasarım, Serbest Tasarım, Desen Araştırma gibi çok sayıda dersin içeriğini hazırlamış ve bu dersleri yönetmiştir.



**Resim 21.** Prof. Aydın Uğurlu öğrencileriyle birlikte Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri, Tasarlama 5 dersinde armürlü dokuma tezgahında çalışırken, Berna Cengiz Sevinç Arşivi, 1994



**Resim 22.** Prof. Aydın Uğurlu öğrencileriyle birlikte geleneksel halk dokuma örneklerini dokuttuğu dokuma dersinde, Aydın Uğurlu Arşivi, 2001

Geleneksel Türk Sanatları bölümünde açılan son anasanat dalı olan Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı’nda neler yapılabileceğini, araştırma ve uygulamalarda



nasıl ödevler verilebileceği hakkında yapmış olduğu programlama ve müfredat ile aynı anasanat dalının başka üniversitelerde kurulmasında hazırladığı program ve müfredattan yararlanılarak ya da temel alınarak yararlandı. Anadolu'da açılan yeni üniversitelerdeki bu bölümlere eğitim ve etkinlikleri ile örnek olmaya çalıştı. Kırsal kesimde dokuma yapanlara müdahale etmemeye, onları ihya etmeye çalıştı.

Kırsal kesim ticari boyutunu da bilerek halk el dokumacılığı değerinin anlaşılmasına, tekstil alanındaki bütün her türlü eski örneklerin belgelenmelerinin çıkartılmasını, müzelerde korunmasını, geleneksel tekstillerin bakım ve onarımlarının yapılması hakkında teorik ve uygulama eğitimin verilmesini, özel koleksiyonların sağladı. Yeni ve modern gereksinimlere yönelik ödevler yaptırdı.

Geleneksel kimliğini kaybetmemiş tasarım ve uygulamalar yapılmasına özen göstererek güzel sanatlar alanında yapılacak tasarım ve uygulamaların modern sanat düzeyinde üniversitelerde yapılmasına öncülük etti. Bu tür eğitimde uygulamalı görsel ve teorik olarak oluşturdu.

### **Yönetilen Lisansüstü Tezler**

Prof. Aydın Uğurlu'nun Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nde lisans eğitiminde öğrencilerinin bitirme çalışması sayılan diploma projelerinde danışman öğretim üyesi olmasının yanında lisansüstü eğitiminde ise 17 yüksek lisans ve 2 sanatta yeterlik tezini danışman olarak yönetmiş, görev yaptığı üniversitelerde başka danışman tarafından yönetilen 3 yüksek lisans, 2 sanatta yeterlik tezine yardımcı olmuştur. Halen Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde 4 sanatta yeterlik ve 3 yüksek lisans tezinde danışmanlığa devam etmektedir.

### **Seçilmiş Projeler**

Prof. Aydın Uğurlu'nun ulusal ve uluslararası kapsamda gerçekleştirdiği projeler incelendiğinde; ulusal projelerde geleneksel dokumalarının kimliğinin ortaya çıkarılması ve belgelenmesi konularına önem verdiği görülür. Uluslararası projelerde ise Geleneksel Türk Sanatları kapsamında incelenen tekstillerin ulusal-evrensel sanat bağlamında yapılan sanatsal çalışmaları kapsadığı, konunun anlamını vurgulayacak biçimde projenin çatısını oluşturduğu anlaşılmaktadır.



Resim 23. 1999 “EXEMPLA ’99 Konstruktive Verbindungen” “Anatolische Teppich knüpferei” Projesi standı, Neue Messe, Münih, Almanya, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1999



Resim 24. 1999 “EXEMPLA ’99 Konstruktive Verbindungen” “Anatolische Teppich knüpferei” Projesi stand yerleşimi sırasında, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1999

Aşağıda listelenen sanatsal, bilimsel ve kültürel seçilmiş projelerde proje yürütücüsü ya da danışman olarak görev yapmış ya da yapmaya devam etmektedir:

1996-1998 “3Xtextil” (Almanya-Türkiye-Polonya)

1999 “EXEMPLA ’99 Konstruktive Verbindungen” “Anatolische Teppich knüpferei” / “Alexander der Große - Ghiordes - Teppich Knoten” Uluslararası Ön Elemeli Proje, Sergi ve Çalıştayı, Münih, Almanya

1999-2001 “Gelenekselx3” Projesi (Mimar Sinan Üniversitesi-Marmara Üniversitesi-Dokuz Eylül Üniversitesi)

2002-2006 “Kuzeybatı Anadolu (Avunya) Halı ve El Dokumaları Projesi” (Türkiye Bilimler Akademisi TÜBA-TÜKSEK)

17-24 Mayıs 2008 “Sultanahmet Akbıyık Caddesi Etkinlikleri Projesi” Sultanahmet Gazetesi-Akbıyık Caddesi Derneği

2014-Devam ediyor “Kandilli Yazmaları İhya Projesi” (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-SMVÜ-Üsküdar Belediyesi-Kandilli Derneği)

2019-Devam ediyor ‘‘Türkiye Dokuma Atlası’’ Danışmanı (Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü)

### **Düzenlediği Konferans, Söyleşi, Atölye Çalışması Etkinlikleri**

Çeşitli kapsamda düzenlenen toplantılarda sözel ve görsel olarak sunum yaptığı konuşmalarında, Anadolu El Dokumacılığı, dokumalarda ulusal ve kültürel kimlik, dokumaların malzeme, teknik, uygulama, motif ve desen özellikleri hakkında bilgiler vermiştir.

Bu kapsamda alanında tecrübeli kişilerin bilgilerini öğrencilerin yararlanması için konferans, söyleşi, seminer gibi etkinlikler düzenleyip öğrencilerinin okul dışında neler yapıldığını görerek bilinçlenmelerini sağlamıştır. Bu bağlamda Prof. Hanns Herpich, Prof. Dr. Şerife Atlıhan, Harald Böhmer, Ali Gökçen Adar, Mehmet Ateş, Engin Beksaç, Doç. Dr. Mehmet Ali Eroğlu, Bülent Gürakın, Servet Senem Başarır Uğurlu, Serdar Gülgün, Önder Çokay, Şinasi Çelikkol, Osman Şenel, Abdullah Gündoğdu, Vural Gökçaylı, Eşref Bülent gibi alanlarında uzmanları konferans ve seminer, söyleşiler kapsamında çağırarak öğrenci ve akademisyenlere bilgi vermelerini sağlamıştır.



Resim 25. Kandilli Yazmaları İhya Projesi Uygulama Merkezi açılışı, panel ve sergi afişi (Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2016)



Resim 26. Resim 3. Kandilli Yazmaları İhya Projesi Uygulama Merkezi Atölyesi'nde Prof. Aydın Uğurlu ve Nedim Yapar usta (Aydın Uğurlu Arşivi, 2016)

Prof. Aydın Uğurlu'nun önerdiği “Kandilli Yazmaları İhya Projesi” Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Üsküdar Belediyesi ve Kandilli Derneği tarafından desteklenmiştir. Ayrıca İstanbul'da yazmacı aileden gelen ve dördüncü kuşak olan Nedim Yapar ustanın bu projede yer almasını sağlamıştır. Buna ek olarak projenin ilerleme safhasında Prof. Aydın Uğurlu'nun uygulama atölyesi kurulması fikri, ilgili kuruluşlarca beğenilerek “Kandilli Yazmaları İhya Projesi Uygulama Merkezi”, 21 Nisan 2016 tarihinde Üsküdar Belediyesi'nin temin ettiği Kuleli Askerî Lisesi yanındaki binada açılmıştır. Prof. Aydın Uğurlu sayesinde proje kapsamında Nedim Yapar usta tarafından Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Halı-Kilim-Dokuma atölyesinde atölye çalışması yapması, proje hakkında panelin oluşturulması ve “Bacıyan-ı Rum Yazmaları Sergisi”nin açılması sağlanmıştır.





**Resim 27. Kandilli Yazmaları İhya Projesi kapsamında Nedim Yapar ustanın Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim-Dokuma Atölyesinde yaptığı atölye çalışması**  
<https://gsf.fsm.edu.tr/haber/Sandiklardan-Gelecege-Kandilli-Yazmasi-Ihya-Ediliyor2016-04-22-14-11-37pm#:~:text=Sultan%20Abd%C3%BClmeccid'in%20k%C4%B1z%20karde%C5%9Fi.e%C4%9Fitecek%20ve%20gelenekte%20devaml%C4%B1%C4%B1k%20sa%C4%9Flanacak> , 01.03.2022

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Kandilli Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Halı-Kilim-Dokuma Atölyesi için dokuma tezgâhı tasarımı tasarlamıştır. Tasarımı yaptığı kamçılı dokuma tezgahının uygulaması; Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu, Marangoz Atölyesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışan Ali Gül tarafından yapılmıştır.

### **Kendisi Tarafından Planlanan, Öğrenci ve Çalışma Arkadaşlarıyla Yaptığı İnceleme ve Araştırmalar**

Öğrencilerinin alan araştırmaları yapmalarını, sergi ve atölye çalışması etkinliklerine katılmalarını sağlamıştır. Bu kapsamda İzmit, Çanakkale, Bursa, Uşak, Muğla, Afyon, İzmir, Konya, Kastamonu, Bergama, Sinop, Edirne, Kırklareli gibi şehirlere öğrencileriyle birlikte giderek öğrencilerinin alan araştırması, sergi ve atölye çalışması etkinlikleri yapmalarını sağlamıştır. Ayrıca İstanbul çevresindeki dokuma merkezlerini dolaşarak yapılan araştırma gezisi bir hafta sürmüştür. İzmit Hereke'de Hereke Fabrika-i Hümayun, Bursa Kent Müzesi ve Esat Uluumay Osmanlı Kıyafetleri ve Takıları Müzesi, Sarıyer Büyükdere Caddesinde bulunan Vehbi Koç Büyükdere Evi Josephine Powell Koleksiyonu ve Sadberk Hanım Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Balıkesir Güre, Tahtakuşlar

Köyü'ndeki Tahtakuşlar Etnografya Müzesi, Gaziantep Kent Müzesi gibi müzelere çeşitli etkinlik, öğrenci inceleme ve araştırma gezisi ve öğrenci sergisi gibi amaçlarla öğrencilerinin ve çalışma arkadaşlarının gitmelerini sağlamıştır.

### **Öğrencileriyle Birlikte Açtığı Sergiler**

Prof. Aydın Uğurlu yurt içinde ulusal nitelikte yüzün üzerinde sergiye katılmış olmasının yanı sıra kendisinin oluşturduğu öğrenci sergiler düzenlemeye çalışmıştır. Benzer eğitim veren üniversitelerdeki çalışmalar hakkında bilgilenmeleri, karşılıklı bilgi alışverişinde bulunmaları ve ödev kapsamında yapılan çalışmaların, eleştirilere açık olarak sergilenmesi, öğrencilerinin eğitime olan güvenlerinin artırması, yaratıcı düşünce çeşitliliğini çoğaltması yönünden önemli ve çağdaş bir yaklaşımdır.



**Resim 28.** Prof. Aydın Uğurlu, Arş. Gör. Turgay Korun ve öğrencisi Berna Cengiz ile, Sinop Ayancık Keten Festivali, Mimar Sinan Üniversitesi, GSF Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı Öğrenci Sergisi Açılışı (Aydın Uğurlu Arşivi, 1995)



**Resim 29.** Prof. Aydın Uğurlu, meslektaşları Prof. Dr. Şerife Atlıhan ve Öğr. Gör. Servet Senem Başarır ile, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Sergisi Açılışı (Aydın Uğurlu Arşivi, 1996)

Prof. Aydın Uğurlu, “Dokusal Yüzeyleyler” adıyla tekstil sanatı sergisi olarak eğitim programı bağlamında öğrencilerinin ödev kapsamında yaptığı belgeleme, serbest tasarım ve uygulama çalışmalarıyla oluşturduğu sergileri; İstanbul, İzmir, Ordu, Diyarbakır, Ankara, Bursa, Bursa-Orhangazi, Kocaeli-Değirmendere, Sinop-Ayancık, Çanakkale, Kastamonu, Gaziantep gibi yerlerde öğrencileriyle birlikte açılmasını sağlamıştır. Öğrenci ödevlerini yalnızca hocanın değerlendirmesine göre değil, okul dışında da değerlendirilmesine açtığı ya da desteklediği sergilerle yapmıştır.





Resim 30. 6. 5. El Sanatları Fuarı'nda, Anasanat Dalı Fuar Standı, Prof. Aydın Uğurlu ve öğrencisi Enes Hulusi Çimen, (Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2000)



Resim 31. 6. El Sanatları Fuarı, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı Fuar Standında Prof. Aydın Uğurlu, Öğr. Gör. Servet Senem Uğurlu, Öğr. Gör. Neylan Bülent ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Ayvacık MYO öğrencileriyle, Beylikdüzü, (Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2001)

Nisan 1998 yılında açılan ve proje yürütücülüğü Prof. Hanns Herpich'in yaptığı, Bavyera El Sanatları Odası tarafından desteklenen "3Xtextil" Uluslararası Proje Sergisinde; üç ülke, üç güzel sanatlar akademisinde tekstil ve geleneksel tekstil alanlarında eğitim veren üç hocanın atölyesindeki öğrencilerinin yaptığı tasarım ve uygulama çalışmalarının seçilerek bir araya getirildiği öğrenci çalışmaları önce Almanya-Münih ve sonrasında ise Polonya-Wroclaw şehirlerinde sergilendi.

Türkiye'de de bu sergi benzeri, üç üniversite ve üç halı-kilim ve eski kumaş desenleri anasanat dalı öğrenci tasarım ve uygulama çalışmalarından oluşan sergi fikri, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Başkanı Prof. Dr. Şerife Atlıhan ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Başkanı Prof. Dr. İsmail Öztürk tarafından da karşılıklı onaylanarak 1999 yılında çalışmalara başlandı ve ardışık üç sergi yapıldı. Öğrenci çalışmalarından oluşan "Geleneksel X 3" Sergisi adını taşıyan karma sergilerin ilki 1-12 Mayıs 2000 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi, Mimar Sinan Salonu'nda, ikincisi Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, üçüncüsü ise Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde açılarak üç farklı üniversitenin öğrenci çalışmaları bir arada sergilenmiştir. Bu serginin amaç ve kapsamı incelendiğinde; sanat dünyasında etkin ve yöresel değerleri evrenselleştirme çalışmalarının öne çıktığı vurgulanmış, geleneksel sanatlar temelindeki öğrenci

çalışmalarından oluşturulan “Geleneksel X 3” Sergisindeki öneri ve uygulamalar, tekstil sektörüne sanatsal ve estetik yönden fikirler vermesi umuduyla oluşturulmuştur. Sergideki çalışmalarda malzeme ve dokunun önemini vurgulayan Anadolu geleneksel dokuma örneklerinden yararlanarak oluşturulan tasarım ve uygulamalar öne çıkarılmıştır.

### **Sonuç**

Prof. Aydın Uğurlu, akademik çalışmaları ve öğretim hizmetinde, bir örnek akademisyen olarak çalışmıştır. Öğrencileri ve mezun öğrencileri ile sanat, bilgi ve iletişime devam etmektedir. Özellikle Avunya araştırma projesi ile Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi öğretim elemanları ve Ayvacık Meslek Yüksekokulu öğrencileriyle birlikte çalışmıştır. Eleştirel gözlemleriyle Pera Güzel Sanatlar’da öğretime, Sultanahmet Gazetesi, Kültür Bakanlığı “Altın Eller Projesi” gibi önemli projelere destek vermiş ve danışmanlık yapmıştır. 2005 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi’nce kurulan Geleneksel Türk El Sanatları Üretici ve Sanatkârlarının Sorunlarının Araştırılarak, El Sanatlarının Geliştirilmesi, Korunması ve Gelecek Kuşaklara Aktarılması İçin Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi Amacıyla Kurulan (10/128) Esas Numaralı Meclis Araştırması Komisyonu’na görevli danışman olarak katılmıştır.



**Resim 32. Prof. Aydın Uğurlu, Erguvan Sergisinde, Aydın Uğurlu Arşivi, 2014**



**Resim 33. Prof. Aydın Uğurlu, hocası ve dostu Prof. Hanns Herpich ile Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisi bahçesinde, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2013**

Prof. Aydın Uğurlu, 1977-2011 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi / Mimar Sinan Üniversitesi / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde Tekstil ve Geleneksel Türk Sanatları bölümlerine görev yapmıştır. 2011-2012 yıllarında emeklilik

dönemi geçirmiştir. 2013 yılında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde öğretim üyesi olarak akademik çalışmalarına devam etmektedir.

### **Kaynakça**

Köseoğlu, Mustafa (Yayın Kurulu Başkanı) (1988). "Aydın Uğurlu'nun Sergisi", *Tekstil & Teknik*, Yıl 3, S. 36, s. 109.

Sopanen, Tuomas (Ed.) (2013). *Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopanen'in Koleksiyonundan*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Uğurlu, Aydın (1988). "Mimar Sinan Üniversitesi'nce Trakya ve Bursa'da Araştırma Gezisi Yapıldı", *Tekstil & Teknik*, Yıl 4, S. 43, s. 150.

<https://stewartkellyartist.com/2015/10/01/fibreman-5/> , 22.02.2022

<https://gsf.fsm.edu.tr/haber/Sandiklardan-Gelecege-Kandilli-Yazmasi-Ihya-Ediliyor2016-04-22-14-11-37pm#:~:text=Sultan%20Abd%C3%BClmeçid'in%20k%C4%B1z%20karde%C5%9Fi,e%C4%9Fitecek%20ve%20gelenekte%20devaml%C4%B1%C4%B1k%20sa%C4%9Flanacak.> , 01.03.2022

## **İÇİNDEKİLER / Contents**

### **ARAŞTIRMA MAKALESİ / Research Article**

1. **ANADOLU SELÇUKLU HALI TASARIMINDA ZEMİN-ŞEKİL İLİŞKİSİ/ 1-16**  
GROUND-SHAPE RELATIONSHIP IN ANADOLU SELÇUKLU CARPET DESIGN / 1-16

Ayşe Gamze ÖNGEN & Kadriye Didem ATIŞ

2. **DOĞU ANADOLU BÖLGESİ GELENEKSEL ÇORAP ÖRÜCÜLÜĞÜNDE MOTİF ÖZELLİKLERİ / 17-25**  
IN THE TRADITIONAL SOCK KNITTING OF THE EASTERN ANATOLIA REGION MOTIF FEATURES / 17-25

Feriha AKPINARLI

3. **KIRKLARELİ POYRALI DOKUMASININ SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ / 26-43**  
EVALUATION OF KIRKLARELİ POYRALI WEAVING WITHIN THE SCOPE OF SUSTAINABILITY / 26-43

Nazan ÖZCAN & H. Feriha AKPINARLI

4. **DÖŞEMEALTI HALILARI / 44-79**  
DÖŞEMEALTI CARPETS / 44-79

Bekir DENİZ & Öznur AYDIN

5. **MUCUR YÖRESİ ÇEYİZ GELENEĞİNDE YER ALAN DOKUMALAR/ 80-96**  
WEAVINGS IN THE DOWRY TRADITION OF MUCUR DISTRICT / 80-96

Sema ETİKAN & Filiz Nurhan ÖLMEZ & Hande KILIÇARSLAN

6. **ÇANAKKALE-AYVACIK YÖRÜK VE TÜRKMEN GİYİMLERİNDE GERGİLER (ÖNLÜKLER)/ 97-113**  
APRONS (GERGİ) İN YORUK AND TURKMEN CLOTHING İN ÇANAKKALE AYVACIK/ 97-113

Şerife ATLIHAN



- 7. TİRE-BELEDİ DOKUMASININ DÜNÜ-BUGÜNÜ-YARINI/ 114-134**  
YESTERDAY-TODAY-TOMORROW OF TIRE-BELEDİ WEAVING THE PAST, PRESENT AND THE FUTURE OF TIRE-BELEDİ WEAVING / 114-134  
Esra Kavcı ÖZDEMİR
- 8. GEREDE' DE YAPILAN HAVLU KENARLARININ TEKNİK RENK VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ/ 135-153**  
TECHNICAL COLOR AND COMPOSITION FEATURES OF THE TOWEL BORDERS MADE IN GEREDE/ 135-153  
Gülten KURT
- 9. GAZİANTEP'TE TESPİT EDİLEN BİTKİSEL DOĞAL BOYARMADDE KAYNAKLARI/ 154-169**  
NATURAL VEGETABLE DYEING SOURCES DETECTED IN GAZİANTEP /154-169  
Mustafa GENÇ
- 10. ANADOLU NAZAR İNANCI VE NAZARLIKLAR/ 170-187**  
ANATOLIAN EVI EYE FAITH AND AMULETS / 170-187  
Hacer Nurgül BEGİÇ
- 11. YALVAÇ İLÇE VE MÜZESİNDE YER ALAN NAMAZLIK DOKUMALAR / 188-210**  
LOCATED IN YALVAÇ DISTRICT AND MUSEUM PRAYER WEAVES/ 188-210  
Hande KILIÇARSLAN
- 12. ÇAMLIDERE GELENEKSEL KADIN GİYİMİ VE GİYSİLERİNDEKİ YÖRESEL İFADELER ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA/ 211-235**  
ÇAMLIDERE TRADITIONAL WOMEN'S CLOTHING AND A STUDY ON LOCAL EXPRESSIONS IN CLOTHING/ 211-235  
Ayşe SARICAN & Hacer Nurgül BEGİÇ
- 13. MİMARLIKTAKİ GELENEĞİN İDEALLEŞTİRİLMESİNDE BİR KURAMSAL KAVRAM OLARAK TİP/TİPLEŞTİRME/ 236-252**

TYPE/TYPIIFICATION AS A THEORETICAL NOTION IN IDEALISATION OF TRADITION IN ARCHITECTURE / 236-252

Uğur TUZTAŞI

**14. GELENEKSEL KIRKYAMA TEKNİĞİ İLE ÜRETİLMİŞ SECCADE ÖRNEKLERİ VE ÖZELLİKLERİ / 253-270**

EXAMPLES AND CHARACTERISTICS OF PRAYER RUGS MADE WITH TRADITIONAL FORTY PATCH TECHNIQUE / 253-270

Ülkü KÜÇÜKKURT

**15. 2020-2021 YILLARINDA “SCYTHIA” BİENALİ’NDE SERGİLENEN SANATSAL DOKUMA ESERLERİ / 271-298**

ARTISTIC WOVEN WORKS THAT EXHIBITED AT THE “SCYTHIA” BIENNIAL IN 2020-2021 /271-298

Selen ÇOLAK & Servet Senem UĞURLU

**16. İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ MÜZE KOLEKSİYONUNDAKİ SELİMİYE VE ÇATMA DOKUMALARI / 299-313**

SELİMİYE AND ÇATMA WEAVINGS IN ISTANBUL METROPOLITAN MUNICIPALITY MUSEUM COLLECTION / 299-313

Yasemin MASARACI

**17. FİNLANDİYA RYIJY HALILARI VE “TUOMAS SOPANEN KOLEKSİYONU” SERGİSİ / 314-354**

FINLAND RYIJY CARPETS AND “TUOMAS SOPANEN COLLECTION” EXHIBITION / 314-354

Servet Senem UĞURLU

**18. KIRKLARELİ- KIZILCILDERE KÖYÜ BULGARİSTAN BEKTAŞI GÖÇMENLERİNDE GELİN BAŞLIĞI GELENEĞİ: KOCABAŞ / 355-383**

KIRKLARELİ- BRIDE HEAD TRADITION FROM BEKTASI IMMIGRANTS FROM KIZILCILDERE VILLAGE BULGARIA: KOCABAS / 355-383

Selen YAMAN

**19. BALIKESİR- GÖNEN İLÇESİ KOCAPINAR KÖYÜ (MAHALLESİ) ABA VE ŞİLTE DOKUMALARI / 384-399**

BALIKESİR- GÖNEN DISTRICT KOCAPINAR NEIGHBORHOOD ABA AND  
MATTRESS WEAVING /384-399

Berna SEVİNÇ

**20. OSMANLI KÜLTÜRÜNDE SANDUKA ÖRTÜSÜ GELENEĞİ VE II.  
MAHMUT SANDUKA ÖRTÜSÜ / 400-429**

SARCOPHAGUS COVER TRADITION IN OTTOMAN CULTURE AND  
SARCOPHAGUS COVER OF SULTAN MAHMUDII. / 400-429

Nevra BAYINDIR

**DERLEME / Compilation**

**21. BİR GÖSTERGE OLARAK MOTİFLERDE ANLAM(LANDIRMA)  
SORUNSALI / 430-445**

THE PROBLEMATIC OF (EXPLAIN) MEANING IN THE MOTIFS OF  
WEAVINGS AS A SIGN / 430-445

Nurhan ÖLMEZ

**22. TEKSTİL EL SANATLARINDA SU VE İBRİK MOTİFLERİ / 446-454**

WATER AND EWER MOTIFS IN TURKISH TEXTILE HANDICRAFTS / 446-  
454

Aysel SOYSALDI

**23. BAŞLANGICINDAN 16. YÜZYILA KADAR, TÜRK DOKUMA SANATINDAKİ  
ÜSLUP, DESEN, MOTİF VE SEMBOLLERİN TARİHİNE BAKIŞ / 455-477**

FROM THE BEGINNING TO THE 16TH CENTURY,  
STYLE, PATTERN, MOTIF AND ART IN TURKISH WEAVING ART  
OVERVIEW OF THE HISTORY OF SYMBOLS / 455-477

Ülkü GEZER

## **EDİTÖRDEN**

Sevgili okur,

Hars Akademi olarak 2022 yılı içerisinde *Prof. Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı* ile sizlerle birlikteyiz. Özel sayımızı, akademik yaşamına önemli başarılar sığdırmış Aydın Uğurlu Hocamıza armağan etmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Prof. Aydın Uğurlu, uzun yıllar sürdürdüğü akademik hayatında yaptığı değerli çalışmalarla akademik yetkinliğini kanıtlamış, alana önemli katkılar sağlamış ve sağlamaya devam etmektedir. Türkiye’de tekstil, geleneksel el dokumacılığı, kumaş baskısı, geleneksel tekstiller ve sanatsal tekstiller alanlarında çalışmaları ve üniversite eğitimiyle geleneksel tekstillerin incelenerek belgelenmesi, onlara sahip çıkılması, geleneksel tekstillere ulusal kimlik kazandırılması, elde edilen bilgi ve becerinin ise gelecek kuşaklara tanıtılması, ulusal ve uluslararası alanda güzel sanatlar disiplinde ulusal kimlikli sanat eserlerinin oluşturulması amacıyla yapmış olduğu çalışmalar; araştırmacı, akademisyen, öğretmen, öğrenci ve alana ilgi duyanlara rehberlik etmektedir.

55 yıllık meslek hayatında el sanatları geleneğine ilişkin yapmış olduğu değerli çalışmalarla bir külliyat oluşturan Prof. Aydın Uğurlu Hocamızın alana yapmış olduğu katkılara dikkat çekmek ve Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde meslek hayatını sürdürmeye devam ettiği bugünlerde bir kadirşinaslık göstermek amacıyla Hars Akademi dergisi ailesi, hocamızın arkadaşları ve öğrencileri tarafından bu armağanı hazırlanmıştır.

Akademik camiada alanına değerli hizmetler sunmuş akademisyenler için “armağan” niteliğinde eser yayınlama geleneğinin sürdürülmesinin bundan sonraki kuşaklara mesaj vermesi açısından önemli olduğunu düşünüyoruz. Bir vefa örneği olan armağan sayısı ile akademik geleneğin sürdürülmesinden dolayı gururumuzu paylaşırken kıymetli Hocamız Prof. Aydın Uğurlu’ya alana vermiş olduğu katkılardan dolayı bir kez daha şükranlarımızı sunuyoruz.

Hars Akademi dergisi, altı ayda bir olmak üzere yılda iki kez (Haziran, Aralık) yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. Aynı zamanda dergi gönderilen tüm çalışmaları titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan bir yayın organıdır. Dergimizin bu özel sayısına değerli çalışmaları ile katkı sağlayan ve hakemlik yapan tüm bilim insanlarına teşekkür eder; Aydın Uğurlu Hocamıza sağlıklı uzun bir



ömür dileriz. Dergimizi, siz değerli okurlarımızın istifadelerine sunar, keyifle okumanızı temenni ederiz.

Saygılarımızla...

**Özel Sayı Editörü**

**Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ**

**Mart 2022**



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 21.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 17.03.2022

\*Atrf Bilgisi: Öngen, A.G.; Atiş, K. D. (2022). "Anadolu Selçuklu Halı Tasarımında Zemin-Şekil İlişkisi". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 1-16.

\*Citation: Öngen, A.G.; Atiş, K. D. (2022). "Ground-Shape Relationship In Anadolu Selçuklu Carpet Design". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 1-16.

## ANADOLU SELÇUKLU HALI TASARIMINDA ZEMİN -ŞEKİL İLİŞKİSİ

*Ayşe Gamze ÖNGEN\* Kadriye Didem ATİŞ\*\**

### Öz

Sanat tarihimizde önemli bir yere sahip olan Türk halıları, Gördes düğümü tekniği ile dokunmuştur. Anadolu Selçuklularının başkenti olan Konya'da, ilk defa Alaaddin Camii'nde Türk düğümlü halılar bulunmuştur. Dördü bütün, dördü parça olmak üzere toplam sekiz halı vardır. Bu halılar İstanbul da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmekte ve korunmaktadır. Bu Selçuklu Halılarının zemin yüzeyini oluşturan birimler farklı çizgi kalınlıklarıyla ortaya çıkmıştır. Zemin kompozisyonunda şekiller farklı tekrar ilkeleri ile yerleştirilmiştir. Halı zeminine bakıldığında gözün aşağıdan yukarıya kesintisiz olarak ilerlemesi görsel algıda sonsuzluk hissine neden olmuştur. Düzenlemelerde görülen soğuk- sıcak renklerden oluşan şekiller, uzak- yakın etki yaparak görsel etkiyi değiştirir. Bu da halının daha uzak veya daha yakın olarak algılanmasına neden olmuştur. Halıların zemin kompozisyonunda görülen şekil düzenlemesinde oluşacak monoton yapıyı, tasarım prensiplerinden faydalanılarak, izleyicinin görsel algısını etkileyerek şekil ve zemin ilişkisinin dengeli, bir bütünlük oluşturulması sağlanmıştır.

**Anahtar kelime:** Anadolu Selçuklu Halıları, Şekil, Zemin.

\* Doç. Dr., Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul, [gamzeongen@gmail.com](mailto:gamzeongen@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-2639-7777.

\*\* Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Sakarya, [dozhekim@sakarya.edu.tr](mailto:dozhekim@sakarya.edu.tr) / ORCID: 0000-00024827-9237.

## **GROUND-SHAPE RELATIONSHIP IN ANADOLU SELÇUKLU CARPET DESIGN**

### **Abstract**

Turkish carpet, which has an important place in our art history, is woven with the Gordes knot technique. Turkish knotted carpets were found for the first time in the Alaaddin Mosque in Konya, the capital of the Anatolian Seljuks. There are eight carpets, four of which are whole and four are pieces. These carpets are exhibited and preserved in the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul. The units that make up the floor surface of these Seljuk Carpets have emerged with different line thicknesses. In the ground composition, the figures are placed with different repetition principles. Looking at the carpet floor, the uninterrupted progression of the eye from bottom to top has caused a sense of infinity in visual perception. Shapes consisting of cold-warm colors seen in the arrangements change the visual effect by making a far-near effect. This caused the carpet to be perceived as farther or closer. The monotonous structure that will occur in the shape arrangement seen in the floor composition of the carpets, by utilizing the design principles, by affecting the visual perception of the viewer, a balanced and integrity of the figure and ground relationship has been achieved.

**Keywords:** Anatolian Seljuk Carpets, Figure, Carpet,

## **Giriş**

Türklerin geleneksel sanatlarından biri olan halı, sanat tarihimizde seçkin ve önemli bir yere sahiptir. Türk Halı Sanatı, Türk Tarihi içerisinde biçimlenerek, ilk kez Türklerin yaşadığı bölgelerde ortaya çıkmış ve halıya karakterini veren Gördes Dügümü ile üretilmiştir.

Türkler Anadolu topraklarına geldiklerinde, bu topraklarda yaşayan uygarlıkların gelenek ve göreneklerini sentez ederek, kendilerine has bir sanat dili oluşturmuşlardır. Bu sanat diliyle yapmış oldukları eserlerde en üst seviyeye ulaşmışlardır. Elimizde olan halı örneklerine baktığımızda Anadolu'da Türk Halı Sanatı, XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar düzenli ve sürekli bir gelişme göstermiş, her aşamada ise yeni halı tiplerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu gelişme zincirinin ilk büyük halkası ise Anadolu Selçuklu döneminin halıları olmuştur. Türk düğümlü halılar, ilk kez Anadolu Selçukluların başkenti Konya'da bulunmuş olması, bizlere halı tarihimiz hakkında araştırma yapma olanağı vererek önemli bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır.

Türklerin Anadolu topraklarına geldiklerinde bu topraklarda geçmişte hüküm sürmüş uygarlıkların sanatları ile etkileşim içerisine girerek halı sanatının en güzel örneklerini Konya Alâeddin Camii'nde bulunan, XIII.-XIV. yüzyıla ait Anadolu Selçuklu Halılarıdır. İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 4 bütün ve 4 parça halinde sergilenen bu halılar, geçmişte olduğu gibi günümüzde de ziyaretçilerin yoğun ilgisini çekmektedir.

Günümüzden geçmişe bir pencere açarsak; sanata dair tüm bilgilerin aktarımı usta-çırak ilişkisi içinde gerçekleştirildiğini görürüz. Anadolu Selçuklu Halı Sanatı'nın gelişiminde de usta-çırak ilişkisinin önemli bir yeri vardır. Dokuyucu kendinden sonra gelen kuşağa, yüzyılların bilgi birikimini aktararak, halı sanatının gelişmesini sağlamıştır. Bu öğretiyle oluşan ve yeni şeyler katılarak gelişen Anadolu Selçuklu Halı Sanatı günümüzde de hayranlık uyandırmaktadır. Ayrıca bu halılar, halı tasarımcısı olarak bilinen, dönemin Selçuklu halılarını büyük bir ustalıkla tasarlayan ve üreten kişilerin bilgi ve deneyimlerinin sentezidir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Anadolu Selçuklu halıları üzerinde yapmış olduğumuz çalışmada, ilk dikkatimizi çeken, halıların büyük boyutlarda dokunmuş olmalarıdır. Ancak bazı halıların, oldukça küçük parçaları günümüze kadar gelebilmiştir. Dönemin teknik koşullarıyla yapmış oldukları bu muhteşem eserlerin, günümüzde eksik kalan anlatımlarıyla, gün yüzüne çıkması hedeflenen bir araştırma yapılmıştır. Halılar üzerinde yapılan kapsamlı araştırma halıların bölümleri olan Dış Sedef, Asıl Bordür, İç Sedef, Zemin Bordür ve Zemin'dir. Bu çalışmada bölümlerin birbiri ile olan ilişkileri tasarım prensipleri bağlamında incelenmiştir. Makalede sadece 6 adet halının zemin kompozisyonunda yer alan zemin-şekil düzenlemesini tasarım prensipleri bağlamında incelenecektir. Ayrıca halı tasarımlarının izleyici üzerinde yapmış olduğu algı çeşitliliği incelenerek örnekler sunulacaktır.



## **Tasarımda Görsel Algı**

Tasarım öncelikle bir düşüncenin, bir hareketin nasıl gerçekleştirileceğine dair zihinde hazırlık yapılması ile başlar. Daha sonra bir şeyin şekli zihinde canlandırılır ve tasarımın anlaşılabilmesi için, çizgiyle ya da herhangi bir yolla ifade edilmesi sağlanır. Bir tasarımın tasarı haline gelmesi sırasında göz ile zihin arasında bir köprü kurulur. Bu köprü yardımıyla tasarımın, tasarıma uyup uymadığının kontrol edilmesiyle oluşan hayali köprü, görsel algıdır. Göz, adeta zihindeki tasarımı görüyormuş gibi beynimize ona benzer bir şeyi çizmemiz için elimize emir vermektedir (Güngör 2005: 5).

Tekstil tasarımının izleyici tarafından doğru algılanması, tasarım prensiplerini oluşturan öğeler (Nokta, Çizgi, Yön, Biçim, Ölçü, Doku, Aralık, Oran, Renk, Ton, Işık-Gölge ) ve ilkelerin (Tekrar, Uygunluk, Simetri, Egemenlik, Denge, Birlik) doğru bir şekilde kullanılarak, izleyicinin görsel algısını etkilemesiyle oluşmaktadır.

İnsanlar çevresini tanımlamak için ilk olarak çevresini inceler ve görüş alanına giren cisimleri önce tek başına sonra birbiri ile ne gibi ilişkiler içinde olduğunu anlamaya çalışır. İki boyutlu veya üç boyutlu yapılan (mekân, yapı, heykel veya resim gibi) düzenlemelerde tanımsız kargaşaların oluşması, konuyu bir türlü yorumlanamaz ya da anlaşılabilir duruma sokabilir. İzleyicinin bütünlüğü algılamasına yönelik yapılan araştırmalarda insanda göz ile beyin arasındaki fonksiyonların birlikte nasıl çalıştıkları bulunmuştur. Bu algı psikolojisi için yapılan çalışmaya Gestalt Teorisi denilmektedir. Gestalt Almancada biçim anlamına gelmektedir. Bu teori, bir bütüne anlam veren, onu meydana getiren parçaları değil de, parçaların nasıl bir araya geldiklerini, yani aralarındaki ilişkileri incelemektedir. Gestalt psikologlarından Wertheimer gördüğümüz nesnelerin gruplaşmalarını, bütünleşmelerini ve bunların algılanmada daha belirgin hale gelmelerini araştırarak dört önemli gereklilik saptamaktadır. Bunlar sıra ile yakınlık, benzerlik, süreklilik ve kapalılıktır. Buna Gestalt kanunları denir. Bu kanunlar daha başka bilgilerle güçlendirilerek, görsel algılamada bütünleşmeyi, belirginliği sağlayan ilkelere dir.

Algı, çevreden gelen etkilerin, duyu organlarımız aracılığıyla alınıp, zihinde anlaşılıp, bilgiye dönüşme işlemine denilmektedir. Duyusal süreçlerin hemen arkasından algı gelmektedir. Bu ikisi arasındaki zaman farkı o kadar kısadır ki, biz bu süreyi algılayamayız. Bu nedenle duyumla, algılamanın aynı zamanlarda olduğu zannedilmektedir. Duyu organlarımızın getirmiş olduğu henüz işlenmemiş bilgiye alıcı organlar tarafından hissedilen, renk, ağırlık, netlik, koyuluk, parlaklık, sıcaklık, yumuşaklık, hızlılık gibi farklı veriler, duysal düzeyde algı sürecini başlatmaktadır. Birincil duyu organı diye adlandırdığımız, görme ve işitme organları insanlar için çok önemlidir. İkincil duyu organı adını verdiğimiz daha az kullanılan diğer duyu organlarımız da (kas ve eklemler) işlevlerinin yanı sıra bilgiler de vermektedirler (Kızıllı 2000: 15). Görüş, sadece görülen maddenin özellikleriyle açıklanmadığı gibi o anda zihinden geçen şeylere de bağlıdır. Algı duygudan farklıdır.

Algılama anında beyin, bireyin içinde bulunduğu durumdan beklentilerini, deneyimlerini, diğer duyu organlarından gelen başka duyuları, toplumsal ve kültürel etmenleri de hesaba katmaktadır. Gelen duyuları seçme, bazılarını ihmal etme, bazılarını kuvvetlendirip arada olan boşlukları da doldurarak, beklentilere göre anlam verme işi bu aşamada yapılmaktadır. Algılama sırasında kişi çevresinden amaçlarına uygun bilgi almaktadır. Çevre imajı, motivasyon, geçmiş deneyimler, beklentiler ve eğilimler algılamayı yönlendirir. Bu nedenle algı, son derece öznel bir süreç olmaktadır.

İnsan, bir mekânı görme, işitme, dokunma ve koku alma duyularıyla algılar. Bir şehir mekânının analizinde, algılamamıza etki eden, dört duyunun ağırlıkları şöyle saptanmıştır; Görme %70, dokunma %25, işitme ve koku almanın ise %5 ağırlığının olduğu saptanmıştır. Öyleyse bu istatistikte, görsel algılamamın, mekânın algılanmasında ne derece etkili olduğu görülmektedir (Gürer 2004: 101).

Görsel algının oluşması için ışık, sağlam bir göz ve beyinde normal işleyen bir görme merkezi gerekmektedir. Işığın mevcut olması ve göze kadar gelmesi fiziksel bir olay olup, gözde ışığın kırılarak sarı lekeye görüntünün düşmesi ise fizyolojik bir olaydır. Ayrıca, beyinde normal işleyen bir görme merkezinde görüntünün algılanması ise psikolojik bir olaydır. Değişik şiddetteki ışınların görsel algıdaki etkileri farklıdır. Gestalt psikologlarından Wertheimer, Rubin ve diğer psikologlar görsel algılamayı incelediklerinde, aşağıdaki prensipleri bulmuşlardır.

- Algısal Değişmezlik bir yerde sabit duran nesnelere değişik açılardan ve uzaklıklardan gözlemlendiğimizde bunlar farklı biçim ve ölçülerde görünürler. Ancak biz bu nesnelere, yerleri, biçimleri, ölçüleri renkleri, dokuları ve parlaklıkları ile nasıl bir yapıya sahiplerse o halleri ile bir bütün halinde algılamaktayız.
- Algılama Örgütlenmesi beyin, çevreden göze gelen uyarıcıları (renk, biçim, doku, ölçü, parlaklık vb.) ayrı ayrı değil de bir bütün halinde algılamaktadır.
- Görsel Algılamada Yanılgılar optik yanılsama denilen şaşırtıcı görsel yanılgılardan kaynaklanmaktadır. Kısaca sorun, gözün daha baskın olan çevreye uyum sağlamış olması ve esas konuya uyumda güçlük çekmesidir.

Görüş alanımızda bulunan cisimlerden bir kısmı daha belirgin ve daha önemli bir şekilde göze batarken, bazı bölgeler ve bazı cisimler fazla dikkat çekmeyerek ikinci planda kalırlar. Bu farklı algı bölgelerinden, kuvvetli etki yapanlar aktif bir rol oynayarak ister iki ister üç boyutlu olsunlar, bunlar şekilsel ve hacimsel etki meydana getirmektedirler. İkinci planda kalan zayıf bölgeler ise pasif durumda olup, fon-zemin etkisi yapmaktadır (Güngör, 2005:6).

### **Tasarımda Zemin-Şekil İlişkisi**

Kompozisyonda yüzeysel ve hacimsel anlatımlar, öğelerin ve ilkelerin oluşturduğu yeni düzenlemelerle meydana gelir. Yüzeysel olanlara zemin anlatımı, hacimsel olanlara ise şekil anlatımı denilmektedir (Güngör 2005: 18). Bir nesnenin çevre çizgileriyle belirgin hale

gelmesiyle, oluşan şeklin değişik tür ve görünümüyle biçimi meydana getirmektedir. Temel tasarda şekil, görsel algılamada önde, yakında veya daha önemli bölgelerin, biçimlerin, üç boyutlu gibi görünmesiyle oluşmaktadır. Bu cisimlerden iki boyutlu olanları bile, üçüncü boyutları varmış gibi etki yapmaktadır. Şekil anlatımları, genel olarak üç yolla meydan getirilmektedir. Bunlar; derinlik, çizgisellik ve etkili çevredir.

İki boyutlu ya da üç boyutlu olan biçimler ve cisimler, yan yana, arka arkaya gelerek, uzakta oldukları hissedilmesiyle görsel algıda derinlik oluşmaktadır. Bir çizimde veya bir tasarda derinliğin gerçekleşmesi için;

İki cisimden birinin, örten cisim olarak önde, ikincisinin örtülen cisim olarak arkada görünmesi;

- Bir cismin arkasında kalarak, diğer cisimlerin görünmesine engel olmayarak, cisimlerin şeffaflığının oluşmasıyla;
- Görüş alanındaki farklı büyüklükte (ölçüde) olan cisimlerin büyük olanları yakında, küçük olanları uzakta algılanması veya küçükten büyüğe doğru ya da büyükten küçüğe doğru düzenli bir konumda yerleştirilmesiyle;
- Kompozisyonlarda açık ve koyu tonlardaki renklerin kullanılmasıyla; sıcak renkli ve koyu tonlu cisimlerin yakında, soğuk renkli ve açık tonlu cisimlerin ise uzakta algılanmasıyla;
- Parlak cisimler yakında, mat cisimler uzaktaymış gibi görünmesiyle; sert dokulu cisimler yakında, yumuşak dokulu cisimler uzakta gibi etki yapmasıyla;
- Düzenlemelerde çizgilerin birbiri ile kesişmeleri, birbirlerini örtmeleri ve çizgide kalınlık farklarıyla derinlik anlatımını güçlendirmektedir.

Çizgisellikle oluşan derinlik; Düz veya eğri çizgilerle oluşturulan iki boyutlu düzenlemeler, çizgilerin hareketleri ve bir takım hacimsel anlatımlarla görsel algıda üç boyutlu etki yaratmaktadır. Bu düzenlemelerde çizgilerin birbiri ile kesişmeleri, birbirlerini örtmeleri ve çizgide kalınlık farklarıyla derinlik anlatımını güçlendirmektedir.

Etkin çevre ile biçimler çevre çizgileri ile belirgin hale gelmektedir. İki boyutlu veya üç boyutlu olan cisimler, zayıf, ince ve daha az belirli çevre çizgileriyle fazla ilgi çekmeyerek, uzakta algılanmaktadır. Bunun aksine, derinlik etkisini, bazen cisimlerin kenarlarını kuvvetli çizgilerle belirginleştirerek, daha kolay ayırt edilebilmesiyle, önde ve daha canlı bir şekilde algılanmaktadır (Güngör 2005: 18).

Zemin, yan yana gelen biçimlerin, çizgilerin ve motiflerin bir arada oluşturdukları yüzey etkileri, bir arka perde, bir fon görevi yapmaktadır. İster boşluklu olup, aralarından daha gerideki bazı şeylerin görünmelerine izin versinler, isterse hiç boşluksuz olsunlar, zemin anlatımları aslında düz ya da dalgalı bir yüzey görünümündedirler. Bazı üç boyutlu cisimlerin yan yana gelmesiyle ortaya çıkan öyle anlatımlar vardır ki, bunlar üç boyutlu olmalarına

rağmen, meydana getirdikleri yüzey etkisi bakımından yine de zemin anlatımı olarak kabul edilirler. Zemin anlatımları, genel olarak üç yolla meydana getirilmektedir. Bunlar;

- Geniş ve berrak alanlar zemin etkisi yapar.
- Benzer ölçüde tekrarlanan cisimler zemin etkisi yapmaktadır. Zemin oluşturmada tasarım ilkelerinden tekrar ve ardışık tekrar büyük önem taşımaktadır.
- İki boyutlu ya da üç boyutlu birtakım cisimler, bir araya gelerek aynı etkiyi vermektedir. Bu tip düzenlemelerde bazı kısımlar daha belirgin hale getirilerek şekil anlatımı ön plana çıkarılmaktadır. Diğer kalan kısımlar ise ikinci planda kalarak zemin oluşturmaktadır

Şekil ve zemin ilişkisinde dört önemli özellik vardır. Bunlar;

- Genellikle zeminin daha basit olup, şekilden daha geniş bir yer kaplaması,
- Şekil ve zemin anlatımları arasındaki kuvvetli renk (sıcak ve soğukluk olarak), değer, doku farklarının bulunması, aralarında bir mesafenin oluşmasına ve bu mesafenin derinlik olarak hissedilerek görsel algıya etki yapması,
- Şeklin zemin üzerine gölgesinin düşmesiyle bu gölge durumundan şekil zemine bitişik ya da şekil zeminden daha önde gibi anlaşılması,
- Üç boyutlu cisim veya biçimlerin benzer ölçüde tekrarlanmasıyla meydana gelen üç boyutlu etki yapabilen zeminler, güçlü şekil anlatımlarının dikkat çekmesinden dolayı şeklin arkasında kalarak sanki iki boyutlu gibi etki yapmasıdır.

Şekil ve zemin anlatımlarında belirlilik aranıldığı gibi ayrıca, yakınlık, uygunluk, karakter ya da kullanma birliği de istenmektedir. Böylece zemin, şekil anlatımına, ruhu ve kullanma amacı ile uygun olması gerekmektedir. Bu nedenle ister iki boyutlu ister üç boyutlu yapılacak her türlü düzenlemede eğer şekil anlatımı belli ise ona uygun zemin anlatımı, zemin belli ise ona uygun şekil anlatımı oluşturulmalıdır.

Bir amacı, fikir ürünü olan, içinde bir buluş, kendine has özellikte ve özgünlüğe sahip olan Anadolu Selçuklu Halı Tasarımları izleyicinin görsel algısında etkileyici bir görünüm bırakmaktadır. Selçuklu Halılarının izleyicide bıraktığı görkemi, zemin kompozisyonundaki zemin-şekil ilişkisinin yanı sıra tasarımın tamamında uygulanan tasarım prensipleri ve görsel algı yöntemlerinin doğru uygulandığı görülmüştür (Güngör 2005: 16).

### **Anadolu Selçuklu Halılarının Zemin Kompozisyonu**

Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan, sekiz adet Anadolu Selçuklu Halısı üzerinde yapılan araştırmada, halıların tasarımında kullanılan tasarım prensiplerinden öğelerin yan yana gelerek ve birbirleriyle kurdukları ilişkinin tasarım ilkeleri doğrultusunda düzenlendikleri görülmüştür. Selçuklu Halılarının zemin kompozisyonunu incelediğimizde, yüzeyde yer alan şekillerin farklı tekrar ilkesiyle (tam tekrar, değişken tekrar) yerleştiği görülür. Bu düzen tasarımda duraganlığa bazen de hareketliliğe neden olmaktadır. Ayrıca halıların zemin



kompozisyonunda görülen estetik hareketli dengeli yapı, derinlik, rölyef etkisi, sonsuzluk duygusu, ön-arka ilişkisi, üç boyutlu vb. görsel algıyı etkileyen yansılardan oluşan yüzey görünümüdür.

### **Anadolu Selçuklu Halılarının Zemin Kompozisyonunda Yer Alan Zemin-Şekil İlişkisi**

Anadolu Selçuklu Halıları'nın zemin kompozisyonunda yer alan şekiller, farklı çizgi çeşidi ve çizgi kalınlıklarıyla meydana gelmiştir. Bazı halıların zemin kompozisyonunda yer alan geometrik şekiller tam tekrar ilkesiyle yerleştirilmiştir. Ancak halıların zemin tasarımında oluşacak bu olumsuzluk, tasarım prensipleriyle çözümlenmiştir. Örneğin envanter no'su: 681; 685; 689; 683 olan halıların zemin kompozisyonundaki birbirleriyle ölçü, biçim, aralık, yön, renk, ton bakımından benzerlik gösteren şekiller, tam tekrar ilkesiyle düzenlenmiş ve durağan monoton bir görseleliğe sahipken, kompozisyon içerisinde geometrik şekillerin diyagonal bir sistemde yerleştirilmesiyle oluşan dinamik hareketli dengeli yapı görsel algıda oluşan yanılısamayla sağlanmıştır (Bkz. Fotoğraf 1).



**Fotoğraf 1. Envanter no: 683, XIII.-XIV. Yüzyıl Selçuklu Halısı**

**(Öngen, 17.08.2010)**

Selçuklu Halılarının zemin kompozisyonunda yer alan şekillerin tam tekrar ilkesiyle yerleştirilmesiyle oluşan görseledeki monotonluk hissini ortadan kaldırılması için, zeminde yer alan şekillerin ortasına şekil renginin zıttı olan az miktarda renk kullanılarak, dikkati şeklin üzerine çekmişlerdir. Örneğin envanter no'su: 681; 685; 688; 692-693 olan halıların zemin kompozisyonunda yer alan şekillerde görülen bu düzenleme ile izleyicinin görsel algısında optik yanılısama oluşturularak, şekil renginin tam zıttı olan ve az miktarda kullanılan renk, şeklin ortasına yerleştirilerek, nokta etkisi yaparak şeklin belirginliğini arttırmış ve yüzeyde denge oluşturmuştur (Bkz. Fotoğraf 2,3) .



**Fotoğraf 2. Envanter no: 688, XIII.-XIV. Yüzyıl Selçuklu Halısı ve Zemin Detayı (Öngen, 17.08.2010)**



**Fotoğraf 3. Envanter no: 685, XIII.-XIV. Yüzyıl Selçuklu Halısı ve Zemin Detayı (Öngen, 17.08.2010)**



Selçuklu Halıların zemin kompozisyonunda görülen durağan etki yine başka bir tasarım prensibiyle çözümlenerek, zeminde yer alan şekillerin aşağıdan yukarıya doğru, kesintisiz aynı yönde sıralanmasıyla, izleyenin göz ve zihin arasında oluşturduğu optik yanılsamayla oluşan sonsuzluk duygusundan faydalanılarak, halı kompozisyonunun hareketli olarak algılanmasına neden olunmuştur (Bkz. Fotoğraf 4).



**Fotoğraf 4. Envanter No'su: 681 Olan Selçuklu Halısı ve Zeminde Görülen Birim, (Öngen, 17.08.2010)**

Selçuklu Halılarında görülen zemin tasarımlarında şeklin, zeminden net bir şekilde ayrılması için, aralarında bir mesafenin oluşmasına ve bu mesafenin de izleyenin görsel algısında yanılsama oluşturarak, derinlik hissi uyandırmasıyla çözümlenmiştir. Hulusi Güngör'ün "Temel Tasar" kitabından bir alıntı yapmak istiyoruz" açık değerli cisimler uzakta, koyu değerde olanlar daha yakında etki yapar" (Güngör,2005: 84) açıklamasıyla halı zemin kompozisyonunu incelersek; Halıların bazı zemin düzenlemesinde yer alan şeklin zeminden

ayrılması için izleyicide derinlik hissi yaratan, rengin, sıcak-soğuk farkı ile rengin açık- koyu tonlarının yapmış olduğu yakınlık uzaklık algısıyla, şekil zemin arasında ön arka algısından yararlanılmıştır. Örneğin envanter no'su: 689; 683 olan halıların zemin kompozisyonunda yer alan geometrik şekillerin belirginliği soğuk veya sıcak rengin açık- koyu tonlarıyla görselde, derinlik oluşturulmuş ve tek boyutlu etki yapan şekil artık iki boyutluymuş gibi bir görünüm kazanmıştır (Bkz. Fotoğraf 5).



**Fotoğraf 5. Envanter No'su: 689 Olan Selçuklu Halısı  
(Öngen, 17.08.2010)**

Selçuklu Halılarının zemin kompozisyonlarında yüzey ile şekli birbirinden ayıran diğer bir tasarım yöntemi ise; sıcak veya soğuk rengin açık-koyu tonlarının zemin ve şekilde kullanılmasıyla kendi aralarında oluşan ton kompozisyonunda denge yaratmaktadır. Zemin kompozisyonunda yer alan şekilde görülen sıcak veya soğuk rengin açık koyu tonlarının yapmış olduğu rölyef etkisi, geometrik birimin daha önde algılanmasına neden olarak



dikkatleri şeklin üzerine çekmektedir. Böylelikle kompozisyonda zemin-şekil net birbirinde ayrılmaktadır. Örneğin envanter no'su: 689 olan halının zemin kompozisyonunda görülen sıcak rengin, koyu ve açık tonlarıyla oluşan rölyef, izleyicinin görsel algısında, şeklin olduğundan daha büyük görünmesine ve yüzeyin dışına çıkıyormuş hissi uyandırmasına neden olmuştur. Bu da zemin kompozisyonundaki şekillerin görsel algıda daha yakındaymış duygusu uyandırarak, kompozisyonda zemin ve şekli birbirinden ayırmaktadır (Bkz. Fotoğraf 5) .

Selçuklu halılarında yer alan şekil ve yüzeyin görsel belirginliğini arttırılmak için bazı zemin kompozisyonunda tasarım öğelerinden; Çizgi, yön ve renk kullanılmıştır. Zemin kompozisyonunda yer alan şeklin renginden, farklı bir renk tonundaki çizgi çeşidiyle şeklin çevresi kontürlenerek boyutlu görünmesi sağlanmış, zeminden net olarak ayrılmıştır. Örneğin envanter no'su: 689 olan Selçuklu Halısı'nın zemin yüzeyinde görülen şeklin kırmızı rengin gerek parlaklığı gerekse şeklin içinde ve dışında görülen kontür çizgileriyle, görselin algıdaki netliği sağlanarak, yanılğı ortadan kaldırılmıştır. Zeminde yer alan şeklin etrafına kahverengi kontur geçilmesiyle, görsel anlatımda belirginlik sağlanmıştır (Bkz. Fotoğraf 6).



**Fotoğraf 6. Envanter No'su: 689 Olan Selçuklu Halısının Zeminde Görülen Birim, (Öngen, 17.08.2010)**

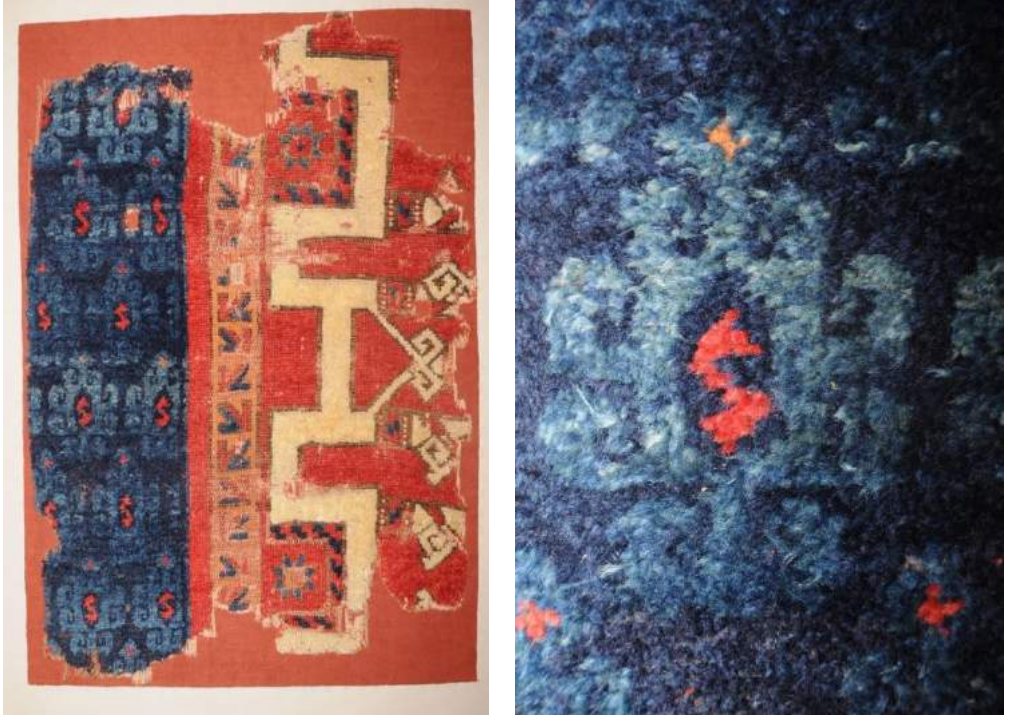
Selçuklu Halılarının bazı zemin kompozisyonlarında yer alan şekil ve zeminde kullanılan farklı renk veya rengin tonlarının eşit miktarlarda kullanılması, zemin-şekil ilişkisi açısından görselde yanılğıya neden olmaktadır. Çünkü, "Eğer renk yüzeyde eşit yoğunlukta ise "bir defa birisinin şekil diğerinin zemin, başka defa diğeri şekil, öteki zemin gibi görünmesine" (Güngör, 2005:19), neden olmaktadır. Örneğin, envanter no'su: 681 olan Selçuklu Halısının zeminindeki mavi rengin açık koyu tonlarının eşit ağırlıkta dağılmış olması, zemin ve şeklin ayırt edilmesini güçleştirmektedir. Böylece, görsel yanılğıya neden olan zemin yüzeyinde

şekillerin tam tekrar ilkesiyle yerleşerek oluşturduğu monoton düzen kırılarak, görsel algıda oluşturduğu illüzyonla daha ilgi çekici görünmektedir (Bkz. Fotoğraf 7).



**Fotoğraf 7. Envanter no: 683, XIII.-XIV. Yüzyıl Selçuklu Halısının Zemini (Öngen, 17.08.2010)**

Anadolu Selçuklu halılarının tamamında yapılan incelemelerde zemin yüzeyine dokunulduğunda, elimizin içinde pürüzlü bir yüzey algılanmaktadır. Dokuyu sadece elimizle yüzeye dokunarak algılamayız. Duyu organlarımızdan gözümüzle de bir cismin yüzeyin geçmişten elde ettiğimiz deneyimlerimizle sert-yumuşak- pürüzlü gibi durumlarını algılayabiliriz. Bu bağlamda halıları ziyaret eden izleyicilerin görsel algısında doku etkisi yapan tasarım öğeleri ve ilkelerin düzenlemesi ve halılarda kullanılan malzemelerin yıpranmasıyla oluşan doku etkileri vardır. Böylece halıların etkileyici görünümü daha da arttırmaktadır (Bkz. Fotoğraf 8).



**Fotoğraf 8. Envanter No'su: 684 Olan Selçuklu Halısı ve Zeminde Görülen Birim, (Öngen, 17.08.2010)**

## **Sonuç**

Elimizdeki gerçek Türk düğümlü halıların, ilk kez Anadolu Selçukluların başkenti Konya’da bulunmuş olması, bizlere halı tarihimiz hakkında araştırma yapma olanağı vererek önemli bilgilere ulaşmamızı sağlamıştır. Anadolu’da Türk halı sanatı, XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar düzenli ve sürekli bir gelişme göstermiş, her gelişmede ise yeni halı tipleri ortaya çıkmıştır. Bu gelişme zincirinin ilk büyük halkası ise Konya Alâeddin Camii’nde bulunan Anadolu Selçuklu dönemi halıları olmuştur. İstanbul da, Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde toplamda sekiz adet olan bu halıların 4’ü bütün, 4’ü parça halinde sergilenerek, korunmaktadır.

Anadolu Selçuklu Halılarının etkileyici tasarımlarıyla oluşturdukları, estetik görünümleri günümüzde de hala araştırmacılarının ilgisini çeken örneklerdir. Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde yapmış olduğumuz incelemede; Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait sekiz halıdan, altı adet halının zemin kompozisyonunda görülen zemin-şekil ilişkisi incelenerek aktarılmıştır. Bu halıların zemin kompozisyonunun tasarım prensipleri doğrultusunda yapılan araştırma ve inceleme sonucunda; halıların zemin kompozisyonunda görülen zemin-şekil ilişkisinde, sıcak-soğuk, yakın-uzak, koyu-açık, sert- yumuşak, ön-arka, mat-parlak, durağan-hareketli, büyük-küçük gibi bütünlüğü dengeleyen tasarım prensipleri ile yapılan düzenlemelerle dokunmuş olan bu halıların, günümüze iletilen mesajları olduğunu düşünmekteyiz

## **Kaynaklar**

- ÇAĞLARCA, Sadettin, Renk ve Armoni Kuralları, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1993.
- DİVANLIOĞLU, H. Demir, Tasar’ın Öge ve İlkeleri, İstanbul: Birsen Yayınevi, 1997.
- GÜRER, Latife, Temel Tasarım, İstanbul, Birsen Yayınevi, 2004
- GÜNGÖR İ. Hulusi, Temel Tasar, Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin, 3. Baskı, İstanbul, Esen Ofset Matbaası, 2005
- KIZIL, Fehmi, Objelerin İki-Üç Boyutlu Grafik Anlatımı ve Zihinde Canlandırma, İstanbul: Mimar Sinan Yayınları, No.25, 2000.
- ÖNGEN, Ayşe Gamze, GÖRSEL TASARIM ÖĞELERİ BAĞLAMINDA SELÇUKLU HALILARI (TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİ’NDEKİ ÖRNEKLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi- M.Ü.G.S.E), İSTANBUL- 2011.
- ÖNGEN, Ayşe Gamze, “Anadolu Selçuklu Dönemine Ait İki Halının Görsel Tasarım Öğeleri Bağlamında İncelenmesi” Makale “ZEITSCHRIFT FÜR DIE WELT DER TÜRKEN [ZFWT] “VOL. 3, NO. 2- 2011
- ÖZHEKİM, Didem, “Selçuklu Halılarında Desen Anlayışı”, Seljuklar Döwrünün Edebiyatı We Medeniyti Sempozyumu, Aşgabat, 11-13 Mart, 2009.
- PARAMON, M. Josse, Resimde Renk ve Uygulanışı, Çev. Erol Erduman, 4. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, Nisan-1997.





\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 02.03.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 13.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Akpınarlı, F. (2022). "Doğu Anadolu Bölgesi Geleneksel Çorap Örücülüğünde Motif Özellikleri". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 17-25.

\*Citation: Akpınarlı, F. (2022). "In The Traditional Sock Knitting of The Eastern Anatolia Region Motif Features". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 17-25.

## DOĞU ANADOLU BÖLGESİ GELENEKSEL ÇORAP ÖRÜCÜLÜĞÜNDE MOTİF ÖZELLİKLERİ

*Feriha AKPINARLI \**

### Öz

Tarihi süreç içerisinde birçok kültürün beşiği olan Anadolu, çok çeşitli ve zengin geleneksel tekstil sanatlarının merkezi olmuştur. Geleneksel tekstil sanatları içerisinde örücülük sanatı bireylerin bilgi ve becerisine dayanan, özellikle doğal ham maddelerin kullanıldığı elle veya basit araçlarla yapılabilen, toplumun kültürünü, gelenek, görenek ve adetlerinin özelliklerini taşıyan bir sanattır. Ayrıca üretimi yapan bireylerin duygu, düşünce ve becerisini yansıtan, gelir getirici üretime yönelik ürünlerdir. Anadolu'nun her bölgesindeki iklim şartlarına göre pamuk, yün, tiftik kullanılarak yapılmış olan ve geleneksel özellik taşıyan örücülük sanatlarından biri de çorap örücülüğüdür. Çorap örücülüğü insanları soğuktan, hastalıktan korumak amacıyla yanında, üzerinde kullanılan motiflerle bireylerin mesleğini, yöresini, cinsiyetini, medeni durumunu da yansıtmaktadır. Çoraplarda kullanılan motifler bir iletişim aracı görevi üstlenmiştir. Bu çalışmanın amacı; Doğu Anadolu bölgesinde yapılmış ve yapılmakta olan çorap motiflerinin incelenmesidir. Yöntem olarak tarama yöntemi uygulanmış bölgede özellik taşıyan önemli 30 motif üzerinde inceleme ve yorum yapılmıştır. Bu motifler bölgenin kültürel özelliklerini yansıtmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Gelenek, çorap örücülüğü, motif.

## IN THE TRADITIONAL SOCK KNITTING OF THE EASTERN ANATOLIA REGION MOTIF FEATURES

### Abstract

Anatolia, which has been the cradle of many cultures in the historical process, has been the center of a wide variety and rich traditional textile arts. Among the traditional textile arts, the art of knitting carries the characteristics of the culture, traditions, customs and traditions of the society, which is based on the knowledge and skills of individuals, can be made by hand or with simple tools, especially using natural raw materials. In addition, they are products for income-generating production that reflect the emotions, thoughts and skills of the individuals who produce them. One of the traditional knitting arts, made using cotton, wool and mohair according to the climatic conditions in every region of Anatolia, is socks knitting. In addition to the purpose of protecting people from cold and disease, the hosiery knitting also reflects the occupation, region, gender and marital status of the individuals with the motifs used on it. The motifs used in the socks acted as a communication tool. The aim of this study; is the examination of socks motifs made and still being made in the eastern Anatolia region. As a method, analysis and interpretation were made on 30 important motifs in the region where the scanning method was applied. These motifs reflect the cultural characteristics of the region.

**Keywords:** Tradition, socks knitting, motif

\* (Emekli) Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Tekstil Tasarımı Bölümü Ankara.

[ferihaak@gmail.com](mailto:ferihaak@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-9073-059X.



## Giriş

Türk kültürünün en zengin kaynaklarından birini oluşturan örücülük sanatında teknik, renk, motif ve kompozisyon önemlidir. Örücülük; genellikle kadınlar tarafından evde yapılan, öncelikle de ihtiyacı karşılamaya yönelik olan bir eylemdir. Kırsal alanda yaşayan bireylerin tarımla uğraşmadıkları boş zamanlarının değerlendirilmesi, insan gücünün hareketlendirilmesi, elde edilen ürünlerle üretici ihtiyaçlarının karşılanması ve aynı zamanda pazarlanarak gelir sağlaması yönünden bireye, aileye ve ülkeye katkıda bulunan geleneksel tekstil sanatımızdır.

Örücülük sanatı ince ya da kalın bükümlü, pamuk, yün, ipek, keten ve sentetik ipliklerin iğne, mekik, şiş, tığ gibi basit araçlarla ve el yardımı ile oluşturulan ilmeklerin veya düğümlerin bir araya getirilmesi sonucu elde edilen ürünlerdir.

El örücülüğü tekniklerinden biri olan şiş örücülüğü; yün, tiftik, pamuk, sentetik gibi liflerden elde edilen ipliklerle şiş veya mil adı verilen araç üzerine hazırlanmış olan ilmeklerin oluşturulmasıyla meydana gelen yüzeylerdir. Şiş örücülüğü ile üretilen ve geleneksel nitelik taşıyan en önemli örgüler çorap örücülüğüdür. Çorap örücülüğünün başlangıcı çok eskilere dayanmaktadır. En eski çorap örneklerinden biri Yale Üniversitesinin Suriye’de yaptığı araştırmalarda Araplara ait konçlu çoraptır (Akpınarlı, 1995). Türklere ait ilk belgeler ise; Orta Asya’da yapılan kazılarda, MÖ. VII.-VIII. yüzyıllar arasında Orta Asya’da yaşayan Hunlara ait ikinci kurganda bulunan konç kısmı konç boynuzu motifli çoraplardır (Diyarbakırlı 1972; Özbel 1981; Akpınarlı 1995).

Anadolu’da çorap, keçe ve örme olarak iki farklı teknikte üretilmiş ve ilk örnekleri keçe çorap olsa da en çok örme çorap yapılmıştır. El örgüsü bir çorap; burun, taban, topuk, bileklik, konç ve başlık bölümlerinden oluşmaktadır.

El örgüsü geleneksel çorapları;

**Amacına göre;** gündelik çoraplar kadın, erkek ve çocuk ölçülerinde, tören çorapları, çeyiz çorapları, gelin ve damat çorapları, yol çorapları, asker çorapları vb.

**Kullanılan gerece göre;** tiftik çoraplar, tüylü çoraplar, yün çoraplar, pamuk çoraplar, çift ipli çoraplar, tek ipli çoraplar.

**Kullanılan örgü tekniğine göre;** düz örgü çoraplar, ajurlu çoraplar, desenli çoraplar olarak sınıflandırılmaktadır (Akpınarlı 1995).

Esas amacı soğuktan korumak olan çoraplar, ait oldukları yörenin iklimine, yörede bulunan ham maddeye göre daha çok yün ve tiftikten yapılmıştır. Eskiden elde edilen elyaflar bizzat örgüyü yapanlar tarafından eğirilerek iplik haline getirilip kullanılmıştır. Anadolu’da küçükbaş hayvancılık geçim kaynaklarından biri olduğu için eskiden çoraplarda yün ve tiftik iplik kullanılırken günümüzde ise piyasadan alınan hazır sentetik iplikler ile de örülmektedir.

El örgüsü çorapların en belirgin özellikleri objeler yani motiflerdir. Çoraplarda kullanılan motif ve semboller kültürel görevler üstlenmiştir. Bunlar; çorabı giyenin bağlı olduğu toplumu ve köyünü yansıtır, kullanılan renk ve motifler dinsel ve büyüsel inanmaları içerdiğinden giyen bireyin korunduğuna inanılır. Sosyal ve medeni durumu belirler, kıymetli hediye sayılır, anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerde iletişim aracı olur, toplumda yaşanan unutulmayan olayları anlatır (Akpınarlı; Ortaç 2008).

Bu çalışmanın amacı; Doğu Anadolu bölgesinde yapılmış ve yapılmakta olan el örgüsü geleneksel çoraplarımızın motif ve kompozisyon özellikleri incelenmesidir.

Çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Evren olarak Doğu Anadolu bölgesinde en çok motifli çorap üretilen Van, Erzurum, Elâzığ, Ağrı ve Bitlis illeri alınmıştır. Bu illerde saptanan motifli çoraplarda ismi tespit edilen 30 motif üzerinde çalışılmıştır.

Tarihin başlangıcında insanlar arasında önemli olan işaretler değil, kullanılan nesnelere olmuştur. Nesnelere sağladığı fayda derecesine göre kullanıma ilişkin tamamen pratik değerlendirmelerden sonra duygusal değerlendirmeler yapılarak işlenen nesne kıymetlenerek, özel bir işaret halinde süsleme sanatı olarak işlenmeye başlamıştır. Böylece insanlar değer verdikleri her şeyi kötülüklerden korunmak, süslemek vb. için çeşitli objeleri kullanmışlardır (Frutiger, 1989; Akpınarlı, 1995). El örgüsü çoraplarda bu objelerin en belirgin yansımaları motiflerdir. Çoraplarda kullanılan motif ve semboller kültürel görevler üstlenmiştir. Bunlar; çorabı giyenin bağlı olduğu toplumu ve köyünü yansıtır, kullanılan renk ve motifler dinsel ve büyüsel inanmaları içerdiğinden giyen bireyin korunduğuna inanılır, sosyal ve medeni durumu belirler, kıymetli hediye sayılır, anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerde iletişim aracı olur, toplumda yaşanan unutulmayan olayları anlatır. Ayrıca çorap örücülüğünde kullanılan motifler hayatın doğum, ölüm, evlenme gibi çeşitli devreleri yansıtmaktadır.

### **Doğu Anadolu Bölgesindeki Geleneksel Çoraplarda Motif Özelliği**

Doğu Anadolu bölgesinde 14 il bulunmaktadır. Bölgenin soğuk olması nedeniyle geleneksel çorap örücülüğü bütün illerde yün ve tiftik elyafı kullanılarak yapılmış, günümüze yakın tarihlerde ise sentetik iplikler de kullanılmış ve kullanılmaktadır.



**Şekil.1. Doğu Anadolu Bölgesi Haritası**

Bölgede yapılan saha çalışmalarımızda ve var olan saha çalışmalarındaki çorap örnekleri incelenmiştir. Erkek çoraplarında doğal yün ve tiftik ile tek renk düz, desenli ve ajur örgüler kullanılmıştır. Kadın ve çocuk ise renkli desenli örgüler ve çok çeşitli motifler yapılmıştır. Çalışmada farklı özellik taşıyan ve anlam yüklenmiş (isim verilmiş) 30 motif incelenmiştir. Çorap örücülüğünde araç olarak da beş şiş kullanılmıştır. Çorapların örülmesine burun kısmından başlanmıştır. Topuk kısmı iplik çekilerek açılan ilmekler ile çorabın diğer tarafları tamamlandıktan sonra örülmüştür. Konç kısımlarını takiben başlık kısımları lastik örgü ile tamamlanmıştır.

Motifler Anadolu'da iletişim anlamında, bir diğer dil ve duygudur. Hayalini korumasında, geçmişini, kültürünü, din ve geleneklerini anlatmada sembollerin dili önemlidir. Kadınlar yaptığı motifte o motifi öğrendiği annesini, büyüğünü yaşayarak, çevredeki olayları ve mitolojik hikâyeleri desenlerin anlamıyla vurgulamıştır. Seçilen renk ve desenlerle bir kadın mesaj gönderebilmiş, anlam yüklemiş, boy ve köylerini tanıtmışlar, düğünlere özel motifler kullanmışlardır. Semboller insanların resimli yazılmamış dilleridir (Akpınarlı, 1995).

Doğu Anadolu bölgesinde yapılmış ola çoraplarda en önemli unsurlardan biri, üzerinde kullanılan motifler, renkler ve kompozisyon özellikleridir. Çoraplar yalnız ayağa giyilen gysi tamamlayıcı özellik taşımamaktadır. Üzerindeki motif ve renklerle cinsiyet, yaş, meslek vb. özellikleri de yansıtmaktadırlar. Kullanılan motiflerde yöre insanı; üzüntüsünü, mutluluğunu, sevgisini, endişesini ve duygularını, düşüncelerini anlatmaktadır.










**Fotoğraf 1. Erzurum , Van ve Ağrı illeri çorap örnekleri ( F. Akpınarlı arşivi**

Çoraplarda kullanılan motifleri bezeme özelliklerine göre geometrik, bitkisel, figürlü, nesneli, yazılı ve sembolik (soyut) bezemeler olarak inceleyebiliriz.

Türk süslemesinin zenginliği motif çeşitlerinin bolluğu ve motiflerindeki estetik yapı Doğu Anadolu çorapların da kendini göstermektedir. Bölgenin geleneksel kültürünün bir parçası olan el örgüsü çoraplarda anlamı ne olursa olsun motifler teknik özellikten dolayı geometrik şekillerden meydana gelmiştir. Motiflerin ve kompozisyonların oluşturulmasında kare, baklava, dikdörtgen ve üçgenler kullanılmıştır. Motif ve renkleri ile görsel bir şölen sunan el örgüsü çoraplar hemen her yörede üretiminin kolay olması, çorap aracının kolay taşınması nedeniyle her zaman ve her alanda uygulanmaktadır. Yöre kadını hem boş vakitleri değerlendirme hem de pamuk veya koyunlardan elde edilen elyafı değerlendirme amacıyla çorap örücülüğünü halen sürdürmektedir (Akpınarlı, 1997: 160; Akpınarlı ve Arslan 2017).

**Tablo 1.** Doğu Anadolu bölgesinde yer alan çorapların motif görselleri

No	Bulunduğu yer ve motif adı	Çorap Motifi	No	Bulunduğu yer ve motif adı	Çorap Motifi	No	Bulunduğu yer ve motif adı	Çorap Motifi
1	Erzincan Üzüm Salkımı		2	Ağrı Koç boynuzu		3	Ağrı Su yolu (riya avi)	
4	Ağrı Örümcek Ayağı (piyepiri)		5	Ağrı Örümcek (piri)		6	Ağrı Kazayağı ve çengel	
7	Ağrı Çilbendik (kırk ip)		8	Ağrı Dilemer (yılandili)		9	Ağrı Ampul	
10	Ağrı Karı boşatan		11	Bitlis Gerdanlık		12	Elâzığ Kayma Koç boynuzu	
13	Kars Çiçek Sigir sidği		14	Hakkâri Muska		15	Hakkâri Çengel	



*Feriha Akpınarlı, “Doğu Anadolu Bölgesi Geleneksel Çorap  
Örücülüğünde Motif Özellikleri”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022/ 17-25.*

16	Hakkâri Güllü		17	Hakkâri Çengel		18	Hakkâri Yıldız Çengel	
19	Malatya Çarkifelek		20	Muş Koçboynuzu Muska		21	Muş Hayat yolu	
22	Van Gulivand		23	Van Yıldız çiçeği		24	Van Badem Çiçeği	
25	Muş Selvi		26	Van Baklava çengel		27	Erzurum Atbaşı Kilim deseni	
28	Erzurum Gül Bahçesi		29	Erzurum Yılan Küstüler		30	Van Balıksırtı Tokmak	

## **Sonuç**

Türkiye'nin en soğuk iklimine sahip olan Doğu Anadolu bölgesinde bulunan 14 ilden 11 ilde örülmüş olan çoraplardaki renkli desenli örgü ile yapılan motifler üzerinde çalışılmıştır. Farklı özellik taşıyan 30 motif tespit edilmiştir. Bu motifler şöyledir: gül bahçesi, yılan, küstüler, balıksırtı, tokmak, selvi, baklava, çengel, atbaşı, kilim deseni, gulivand, yıldız çiçeği, badem çiçeği, çarkifelek, koçboynuzu, muska, hayat yolu, çengel, yıldız, çengel, güllü, siğir sidiği, muska, çengel, karı boşatan, gerdanlık, kayma, koçboynuzu, ampul, dilemer, çitlembik, kazayağı, çengel, örümcek, örümcek ayağı, suyolu, koçboynuzu, üzüm salkımı ve güldür. Motiflerde en çok çengel ve koçboynuzu isimleri kullanılmıştır. Ancak farklı şehirlerde isimler aynı olsa da motifler farklıdır. Motiflerinde figürlü, bitkisel ve sembolik bezemeler tercih edilmiştir. Yoğun olarak sembolik bezeme kullanıldığı görülmektedir. Yörede çorap ören bireyler motifleri örerken anlam yüklü motifleri daha çok kullanmışlardır. Bu motifleri çok kullanma nedenlerinden en önemlisi genç kız ve gelinlerin büyükleri ile rahat konuşamadıklarında duygu ve düşüncelerini çorap motiflerine yansıtmalardır. Çoraplarda doğada bulunan renkler bir çorap üzerinde çok sayıda kullanılmıştır. Doğu Anadolu bölgesinde çoraplarda tercih edilen motifler yoğun olarak çorabın burun kısmından başlık kısmına kadar boyuna kompozisyon olarak yerleştirilmiştir. Başlık kısmında lastik veya harašo örgü yapılmış ve kordonla süslenmiştir. Türk kültüründeki zengin motifler Doğu Anadolu bölgesi çoraplarında da görülmüştür. Kültürel kimliğimizi yansıtan bu motiflerin kaydedilmesi yeni nesillere tanıtılması çok önemlidir.

## **Kaynakça**

Akpınarlı, Hatice Feriha (1995). “El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri”, Doktora tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akpınarlı, Hatice Feriha; Arslan, P. (2017). “Ankara Çorap Örucülüğünde Motif ve Kompozisyon Özellikleri”, V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu / 5th International Folk Culture And Art Activities Symposium, 12-14 Ekim 2017, Ankara: Kahramankazan Belediyesi Yayınları.

Akpınarlı, Hatice Feriha; Barutçu, İmren Fatma (2001). “Bitlis Çorap Örucülüğü”, Motif Dergisi, C. 7, S. 28, s. 24-26. İstanbul.

Akpınarlı, Hatice Feriha; Ortaç, Hülya Serpil (2008). “Sivas El Örgüsü Çorapların Motif ve Kompozisyon Özellikleri” Cumhuriyet Döneminde Sivas Sempozyum Bildirileri Sivas 27-31 Ekim, Sivas: Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Akpınarlı, Hatice Feriha; Tozun, Hatice (2012). “Van Yöresi Çorap Örucülüğünde Motif Kompozisyon Özellikleri”, *İstanbul: Motif Halk Oyunları Eğitim Derneği Gençlik Kulübü Dergisi*, Ulusal Hakemli Dergi, C.18, S. 60, s. 14-19.

Diyarbakırlı, Nejat (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.

Frutiger, Adrian (1989). *Sing and Symbols Their Design and Meaning*, New York: Weiss Verlag GmbH.

Onuk, Taciser; Akpınarlı, Hatice Feriha (2008). “Konya Yöresi El Örgüsü Çorapların Motif Kompozisyon Açısından Değerlendirilmesi”, *Türk- İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*. Konya Özel Sayısı, S. 5, s. 59-66. Konya.

Özbel, Kenan (1981). *Knitted Stockings From Turkish Village*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Cultural Publications.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 15.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 13.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Özcan. N.; Akpınarlı. H. F. (2022). “Kırklareli Poyralı Dokumasının Sürdürülebilirlik Kapsamında Değerlendirilmesi”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 26-43.

\*Citation: Özcan. N., Akpınarlı. H. F. (2022). “Evaluation Of Kırklareli Poyralı Weaving Within The Scope Of Sustainability”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 26-43.

## KIRKLARELİ POYRALI DOKUMASININ SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

*Nazan ÖZCAN\* H. Feriha AKPINARLI\*\**

### Öz

Yaşam döngüsü içinde gelişim ve değişim gösteren Geleneksel Türk Tekstil Sanatları, kültürel değerlerin temel taşlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Oluşturulması itibarıyla bulunduğu toplumun tüm değer yargıları hakkında fikir vermekte ve geçmişle bağ kurarak kültürel kimlik bilincinin oluşmasını sağlamaktadır. Anadolu'nun hemen her yöresinde görebileceğimiz geleneksel dokumalar, bu kültürel mirasın en önemli öğeleridir. Araştırma kapsamında değerlendirilen “Kırklareli Poyralı Dokumaları”, ortaya çıktığı coğrafyanın etkisiyle birçok yaşanmışlığın izlerini taşıyan, kendi olma özelliğini geliştirmiş ve var olma mücadelesini yürütmüş nadir örneklerden biridir. Fakat yaşayış biçimlerinin değişmesi ile birlikte ortaya çıkan faktörler zamanla dokumanın devamlılığı esasında olumsuz yansımalar göstermiş ve unutulmaya yüz tutmuş değerler arasında yerini almasına sebep olmuştur. Kırklareli Poyralı dokumasının devamlılığına katkı sağlamak amacı ile yürütülen araştırmada; “dokumanın literatürünü oluşturarak ve kültürel miras aktarımını gerçekleştirerek sürdürülebilirliğine katkı sağlanabilir mi?” sorunsalı, araştırmanın problemi olarak ele alınmıştır. Araştırmanın yöntemi, tarama modeli nitel araştırma olarak belirlenmiş, dokumanın incelenmesine yönelik saha çalışması yapılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda; Kırklareli Poyralı dokumalarının teknik, araç-gereç, desen-motif, kompozisyon, renk özellikleri, uygulama yöntemleri açıklanmış ve dokumanın künyesi oluşturulmuştur. Kültürel mirasın korunması, bu korumanın yönetilmesinin sürdürülebilirlik kavramı kapsamında ele alınması ve izlenilecek yolların belirlenmesi hakkında öneriler geliştirilmiştir. Dokumacılığı yaşatma yani günlük hayatımıza dâhil etme, ekonomik bir boyut kazandırma ve gelecek nesillere bu öğuları taşıma amacıyla hareket edilmesi gerekliliğine vurgu yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Poyralı Dokumaları, dokumacılık, sürdürülebilirlik

\* Öğr. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ, [nozcan@nku.edu.tr](mailto:nozcan@nku.edu.tr) / ORCID: 0000-0001-5352-3735.

\*\* Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, [ferihaak@gmail.com](mailto:ferihaak@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-9073-059X.

## **EVALUATION OF KIRKLARELI POYRALI WEAVING WITHIN THE SCOPE OF SUSTAINABILITY**

### **Abstract**

Traditional Turkish Textile Arts, which develop and change in the life cycle, continues to exist as one of the cornerstones of cultural values. As it is formed, it gives an idea about all the value judgments of the society in which it is located and provides the formation of cultural identity awareness by connecting with the past. Traditional weavings, which we can see in almost every region of Anatolia, are the most important elements of this cultural heritage. “Kırklareli Poyralı Weavings”, evaluated within the scope of the research, are one of the rare examples that carry the traces of many experiences under the influence of the geography in which they emerged, have developed the feature of being themselves and have struggled for existence. However, the factors that emerged with the change of lifestyles showed negative reflections on the continuity of weaving over time and caused it to take its place among the values that were on the verge of being forgotten. In the research carried out with the aim of contributing to the continuity of Kırklareli Poyralı Weaving; “Can we contribute to the sustainability of weaving by creating a literature and transferring cultural heritage?” problematic was considered as the research problem. The method of the research was determined as qualitative research with scanning model, and a field study was conducted for the examination of the fabric. In line with the data obtained; the technique, equipment, embellishment-motif, composition, color features and application methods of Kırklareli Poyralı Weavings were explained and the tag of the weaving was created. Suggestions have been developed on the protection of cultural heritage, the management of this protection within the scope of the concept of sustainability and the determination of the ways to be followed. Emphasis was placed on the necessity of keeping weaving alive, that is, incorporating it into our daily lives, adding an economic dimension and moving these phenomena to future generations.

**Keywords:** Poyralı Weavings, weaving, sustainability



## **Giriş**

İnsanlık tarihi ile paralel olarak değerlendirilen “*geleneksel teriminin; nesilden nesile aktarımda değişmeyen, geçmişten gelen ve miras kalan bir nesneyi veya eylemi*” kastettiği bilinmektedir. Özellikle sözlü veya uygulamalı olarak gelecek nesillere aktarılan gelenek, görüş veya inanç, tecrübe ve pratiğe dayanan ilkeler veya teolojik doktrinler olarak tanımlanmaktadır (Seng, Wass 1995: 229). Bireyler tarafından iletilen inançlar bütünlüğünü kapsayan gelenek; doğal, kültürel ve tarihi değerlerin kaynak olarak kullanılması ve belirli unsurları içermesiyle geleneksel özelliğe sahip olmakta, uygulamalı olanları ise geleneksel sanatlar olarak form almakta ve kendine has karakterleriyle hayat bulmaktadır. Ortaya çıkan bu geleneksel sanatlar; kabul görmüş kurallar, ritüeller veya sembolik niteliklerle belirlenerek dokumacılık, örücülük, maden işçiliği gibi farklı malzeme ve tekniklerle şekillenerek bulunduğu kültürün mirasını oluşturmakta ve aktarılmaktadır (Wahsalfelah 2005: 5).

Geleneksel tekstillerin ilk örneklerini temsil eden dokumacılık, özel bir alanı teşkil etmekte ve kullanım amaçlarındaki çeşitlilik nedeniyle diğer alanlardan daha güçlü etkiler yaratmaktadır (Milasius, Neverauskiene, Katunskis, Kazlauskiene 2002: 39). Hyun ve Bae (2007) dokumacılığı; büyük tarihsel ve kültürel değerlere sahip bir ulusun, doğal ve duygusal arka planı aracılığıyla yerel kültürü, kolektif değer sistemi ve geleneksel bir yapı olarak yansıtan değerler bütünü olarak tanımlamaktadır (Taylor 2004: 74).

Temelinde bireysel bilgi ve becerilerin yer aldığı insanlık tarihi kadar eski bir geçmişi olan dokumacılığın, ilk dönemlerde örtünme, barınma gibi günlük ihtiyaçların karşılanması amacıyla ortaya çıktığı, sonraki dönemlerde ise bulunan mekânların süslemesi, ekonomik değer katarak geçimlerin sağlanması gibi bireysel zevk ve isteklere cevap verecek ürünlerin üretilmesi olarak bilinmektedir (Çoruh, Çaparlar 2012; Akpınarlı, Begiç ve Demir 2020).

Dokuma; temelde, “*çözgü ve atkı olmak üzere iki veya daha çok iplik gruplarının belirli kaidelere göre dik açı yaparak oluşturdukları kesişimin meydana getirdiği ürünlerdir. Oluşan iplik kesişimleri; bağlama, örgü veya dokuma olarak adlandırılmaktadır*” (Akpınarlı ve ark. 2008: 112). Farklı isim ve tekniklerle sınıflandırılan dokumalar; çarpına dokumalar, kirkitli dokumalar ve mekikli dokumalar olmak üzere üç ana gruba ayrılmakta, türevleriyle birlikte yöresel özelliklere göre de adlandırılmaktadır (Akpınarlı, 1996; Aytaç, 1982; Onuk, Akpınarlı, 2003). Her bölgede farklı özelliklerde ve güzelliklerde gördüğümüz dokumalar, belirli teknik, araç-gereç ve desenlendirme özelliklerine göre dokunarak üretilmektedir. Geleneksel değerlerin temsili olan dokumalar, kültürlerin kaynaşması ve sınırların ötesine geçiş farklı kültürlerle harmanlanması ile de gelişim gösterip yayılarak çeşitlenmektedir (Yıldırım 2011: 458).

Geçmişten günümüze birçok gelişim evrelerinden geçen geleneksel dokumalar, endüstri devrimi ile birlikte yeni bir döneme giriş yaparak yerini yavaş yavaş endüstri dokumalarına bırakmış ve hem ekonomik açıdan hem de üretim süreci açısından endüstriyel dokumalardan

geri kalarak daha az yaygın ve ulaşılabilir hale gelmiştir. Üretim süresinin uzunluğu, hammadde temininin zaman alması ve ekonomik olarak el dokumalarının maliyetli olması sebebiyle yerini endüstriyel ürünlere bırakan geleneksel dokumalar, zaman içerisinde yok olmaya yüz tutmuş ve yeni neslin ilgisinin azalması ile de kullanım alanları ve üretimi azalmıştır. Geleneksel dokumalar makineleşen tezgâhlarda seri olarak üretilen ucuz mallarla rekabet edemeyerek kendi pazarlarında bile tutunamaz hale gelmiştir. Durum sonucunda kültürel mirasın yapı taşları olan geleneksel değerler önemini yitirmiş ve yerini teknolojik gelişmelere bırakmıştır (Özdemir Kavcı, 2012; Kurt, Kuzucu, Çakır ve Demir, 2016).

Teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yok oluşun durdurulması, bir ulusun kültürel değerlerinin korunması ve nesiller arası aktarımının gerçekleştirilmesi sürdürülebilirlik bilincini ortaya çıkarmıştır. Böylelikle bugünün ihtiyaçlarını karşılarken, sosyo-kültürel kaynakları koruyarak kayıpların en aza indirilmesinde faaliyet alanlarının ve getirilerinin geleceğe aktarılacak devamlığını mümkün kılmak önem arz etmiştir (Kuter, Ünal 2009: 147). Bu bağlamda yapılan çalışmalar dokumaların geleneksel yapısını korumaya yardımcı olurken kültür aktarımını sağlamış ve kültür bilincinin oluşmasını desteklemiştir.

### **Amaç**

“Kırklareli Poyralı Dokumasının Sürdürülebilirlik Kapsamında Değerlendirilmesi” başlıklı bu araştırma; Kırklareli Poyralı dokumalarının literatürünü oluşturmak ve sürdürülebilirliğine katkı sağlamak amacı ile hazırlanmıştır. Araştırma; dokumanın teknik, araç-gereç, desen-motif, kompozisyon, renk özelliklerini ve uygulama yöntemlerini, dokumacılığın geleneksel yapısını korumak amacıyla yürütülen faaliyetleri, yöredeki dokumacıların üretimdeki devamlılığa katkılarını, yeni nesil uygulamalara verilen ağırlığın tespitini belirlemeye yönelik olarak yürütülmüştür. Kültürel mirasın korunması, bu korumanın yönetilmesinin sürdürülebilirlik kavramı kapsamında ele alınması ve izlenilecek yolların belirlenmesi hakkında öneriler geliştirilmesi amaçlanmıştır.

### **Yöntem**

Yok olmaya yüz tutmuş Kırklareli Poyralı dokumalarının sosyo-kültürel değerinin korunmasına katkıda bulunmak ve sürdürülebilirliğini güvence altına almaya yönelik literatürünü oluşturmak amacı ile hazırlanan araştırmada; Nitel Araştırma yöntemlerinden Betimsel Tarama yöntemi kullanılmış, yöntem içeriğine göre bilgi ve görüşme formları hazırlanarak Kırklareli ili ve Poyralı ilçesinde saha çalışması yapılmıştır. Çalışma kapsamında; Poyralı ilçesi Kültür Evi, Kırklareli Olgunlaşma Enstitüsü ve Kırklareli Kültür Müdürlüğünde kaynak kişilerle görüşülmüş ve 38’i eski olmak üzere toplam 72 adet dokuma örneğine ulaşılmıştır.

Poyralı ilçesinde; 93 harbi (Rumi 1293, Miladi 1877-1878, Osmanlı Rus Savaşı) döneminde gelen ve dokumacılık mesleğini idame ettiren Karakulak ailesinden dokuma ustası Gülay Karakulak ve annesi ile röportaj yapılmış, dokuma özellikleri ve üretim yöntemleri

hakkında bilgi alınmıştır. Poyralı dokumalarının tanıtılmasına yönelik kurulan Poyralı Kültür Evi’nden, ailenin kültür mirasından ve köy halkından alınan dokuma örnekleri fotoğraflanmış ve ürün bilgi formları oluşturulmuştur. Kırklareli il merkezinde yapılan çalışmada; Kültür Müdürlüğü tarafından yayımlanan dokuma kataloğu ve arşiv fotoğrafları incelenmiştir. Kırklareli Olgunlaşma Enstitüsü bünyesinde yürütülen dokuma kursunda, kurs usta öğreticisi Sevim Alboğa ile görüşülmüş ve dokuma üretim yöntemleri hakkında bilgi alınmıştır. Enstitü envanterlerine kayıtlı dokuma örneklerine ulaşılmış ürün bilgi formları oluşturulmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda dokumanın; araç-gereç, teknik, desen-motif ve kompozisyon özellikleri ve üretim yöntemlerine göre Poyralı Dokumalarının künyesi oluşturulmuş ve dokuma bilgileri belgelendirilmiştir. Yüzyıllardır süregelen ve bir yaşam döngüsüne sahip olan bu dokumaların, yok oluşunun engellenmesine ve ulusal kimlik bilinci ile sürdürülebilirliğine vurgu yapılarak önemine dikkat çekilmiştir.

### **Kırklareli Poyralı Dokumaları**

Kırklareli Poyralı dokumaları, kültürel kimliğini ve yaşayış özelliklerini kendine has üslubu ile ortaya koyarak varlığını devam ettiren geleneksel dokumalar arasında yer almaktadır. Poyralı dokumalarının tarihsel süreç içerisindeki gelişimine baktığımızda birçok kültürün sentezinden oluşan yapıda olduğu dikkat çekmektedir.

Poyralı köyü; Kırklareli Pınarhisar ilçesine bağlı, Istranca Dağları eteklerinde kurulu bir köydür. Kırklareli’ne 36 km Pınarhisar ilçesine ise 6 km mesafededir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sırasında Balkanlardan Anadolu’ya başlayan tersine göçlerle Bulgaristan Plevne’ye bağlı Lofça kazasından, Becenova (Bejenova) köyünden ve Yöraçin (Uğraçin) mahallesinden 60 hane olarak yola çıkan ve 1891 yılında köye ulaşan insanlar tarafından şu anki halinin temelleri oluşturulmuştur. Trak kabileleri ile bir arada yaşayan yahut onların bir kolu olabileceği düşünülen Helencede “ulu su”, “koca pınarlar” gibi anlamlar içeren Parrparlar topluluğu, yörenin ilk yerleşimcileridir. Çevre köylerdeki at ve öküz arabalarının tekerlerinin ortasında bulunan parmakların ve dingilin geçirildiği yuvarlak kısım olan poyraların köyün yerlileri tarafından yapılması ile de yöreye “Poyralı” adı verilmiştir (URL-1; URL-2; URL-3; Kurtulmuş, 2017).

Poyralılar, doğadan ve kültürlerinden beslenerek yaşamlarını bu bölgede inşa etmiş ve at arabası yapımı, hayvancılık, kilim dokumacılığı gibi geçim kanalları oluşturarak geleneklerini devam ettirmişlerdir. Zamanın tüm aşındırmasına rağmen bir asrı aşkın süredir köklerine sınımsız sarılarak günümüze taşıdıkları derin kültürleri ile Poyralı köylüleri diğer yerleşim alanlarından farklı olarak belirgin özellikleri ile varlığını ortaya koymuş, kültürel kimliğini oluşturarak geliştirdikleri geleneksel el sanatlarını üretme imkânı bulmuşlardır.

Farklı özellikleri ile Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın dikkatini çeken Poyralı köyü, yöresel el sanatlarını diriltmek, yaygınlaştırmak ve gelecek kuşaklara aktarabilmek amacıyla başlatılan çalışmalarda pilot bölge olarak seçilmiştir. Eski yöntemlerle köy dokumaları

yapmayı bilenlerden destek alınarak düzenlenen kursların ilkinde Poyralı köyü ev sahipliği yapmıştır. Geleneksel yöntemlerle üretilen ve göç esnasında getirdikleri dokuma tezgâhlarının yanı sıra aynaları modellenerek yeni tezgâhlar yaptırılmış ve kurslar verilmiştir. Kırklareli Valiliği bünyesinde ve Kırklareli Olgunlaşma Enstitüsü tarafından düzenlenen aktif kurslarla devam ettirilen bu süreç köyden ile taşınmış ve aktiviteler Kırklareli’nde devam ettirilmiştir. Fakat araştırma kapsamında yapılan saha taramasında; Poyralı dokumalarının envanterlerinin çıkarılmadığı ve akademik çalışmalarda yer alacak şekilde literatürünün oluşturulmadığı dikkat çekmiştir. Bu eksikliği giderebilmek amacıyla Poyralı dokumaları Poyralı köyünde, Kırklareli Kültür Müdürlüğünde ve Kırklareli Olgunlaşma Enstitüsünde yerinde incelenmiş; dokuma teknik, malzeme, desen-motif ve kompozisyon özellikleri bakımından irdelenmiştir.

### **Kırklareli Poyralı Dokumalarının Araç-Gereç ve Teknik Özellikleri**

Kırklareli Poyralı dokumaları, mekikli dokuma grubundan olup yüksek tezgâhlarda üretilmektedir. Yüksek tezgâh yörede “düzen” olarak adlandırılmaktadır. Bölgede kolay bulunan meşe ve kavak ağacından üretilen tezgâhlar, Poyralı köyünde kurulu olan marangoz atölyesinde geleneksel yapısı korunarak üretilmeye devam etmektedir.



**Fotoğraf 1. Dokuma tezgâhı “Düzen” (Özcan, 2021)**

Çift ayak (pedal) ve iki gücü ile çalışan tezgâhta, mekik, çıkırık, makas, çımbar, yan ve gergi sopaları ve desen kaldırma tahtasından oluşan yardımcı araçlar kullanılmaktadır.



Fotoğraf 2. Mekik-masura (Özcan, 2021)

Fotoğraf 3. Çıkırcık (Özcan, 2021)



Fotoğraf 4. \*Gücü- \*\*desen kaldırma tahtası- \*\*\*gergi sopası- \*\*\*\*yan sopası (Özcan, 2021)

Kırklareli Poyralı dokumasında gereç olarak orlon iplik kullanılmaktadır. Dokumanın üretiminde, ilk yıllarda kullanılan yün ipliği zamanla hayvancılığın azalması ve yün elyafının boyama, eğirme ve ipliğe dönüştürülmesinde çalışacak elemanın bulunamaması sebebiyle son yıllarda kullanılmamakta, alternatif olarak sentetik iplikler tercih edilmektedir. Orlon iplik, yöre halkı tarafından manifaturacıardan kolay temin edilmesi ve renk çeşitliliğinin fazla olması sebebiyle dokumada oldukça yoğun olarak kullanılmaktadır.

Manifaturacıardan temin edilen çözgü iplikleri açık alanda yarım ay şeklinde çakılmış çözgü kazıkları etrafında hazırlanmaktadır. Çözgü iplikleri, çakılmış olan kazıklar etrafında belli sıra ve aralıklarla çözülüp çileler elde edildikten sonra yöredeki adı ile krosnaya (levende) (Bkz. Kaynak Kişiler) sarılarak dokumaya hazır hale getirilmektedir.



Fotoğraf 5-6. Çözgü hazırlık aşamaları (Özcan, 2021)

Kırklareli Poyralı dokumaları, zemininde bezayağı örgü tekniği, desenlendirilmesinde ise cicim tekniği ile üretilmektedir. **Bezayağı örgü**, benzer kalınlıklarda atkı ve çözgü ipliklerinin



birlikte kullanılması ile oluşmaktadır. Dokuma esnasında atkı ipliği, birbirini izleyen çözümlerinin sırasıyla altından ve üzerinden geçerek sıkı bir dokuma kumaş meydana getirmektedir (Udale 2014: 69).



Fotoğraf 7-8. Bezayağı örgü ve cicim detay fotoğrafı (Özcan, 2021)

### **Kırklareli Poyralı Dokumalarının Desen-Motif ve Kompozisyon Özellikleri**

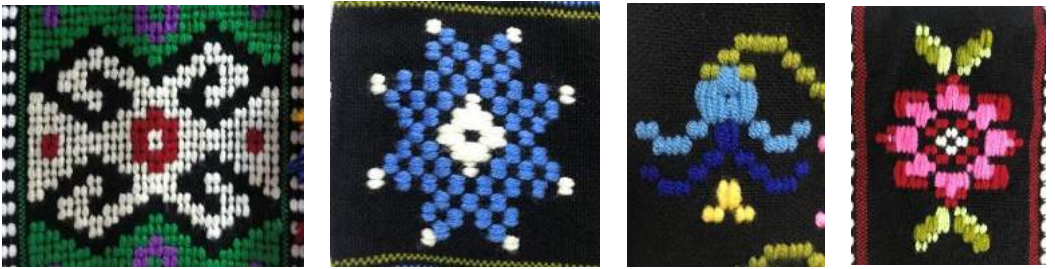
Kırklareli Poyralı dokumalarında düz dokumalarla birlikte desenli örnekler de üretilmektedir. Düz dokumalardan daha fazla tercih edilen desenli örneklerde “cicim tekniği” kullanılmakta ve renk çeşitliliği ile de gösterişli sonuçlar elde edilmektedir. **Cicim tekniği**; dokuma sırasında çözümler ve atkı ipliğinin dışında üçüncü iplik olan desen ipliğinin, desene göre farklı sayılarda çözümler üzerinden atlatılarak geçirilmesi ve her desen sırasından sonra atkı ipliği atılarak sıkıştırılmasıyla oluşturulan tersi/yüzü aynı olan dokumalardır (Soysaldı 1996: 25).

Cicim tekniği desenlerin uygulanışı bakımından üç ayrı grupta incelenmektedir. Bunlar çözümler yüzü, atkı yüzü ve sarma motifli cicim tekniğidir. Kırklareli Poyralı dokumalarında kullanılan ise sarma motifli cicimdir. Sarma motifli cicimler, düz bezayağı dokuma yapılırken renkli desen ipliklerinin çözümler üzerinden geçirilmesiyle elde edilmektedir. Bezeme atkısı üç kat olacak şekilde kullanılmakta ve desenler mekik olmadan elle yapılmaktadır. Söz konusu bu dokumalarda çözümler ve atkı iplikleri aynı renkte bezeme atkısı ile çeşitli renkte kullanılmaktadır. Bu özelliğinden dolayı zemin tek renk dokunmuş gibi görünmekte, desen iplikleri çözümler ve atkıdan daha kalın olduğundan motifler zeminden daha kabarıktır. Desenler çok seyrek ya da sık işlenebilmekte, motifler yoğun kullanıldığında dokuma daha kalın ve sağlam olmaktadır (Deniz 1994: 61).

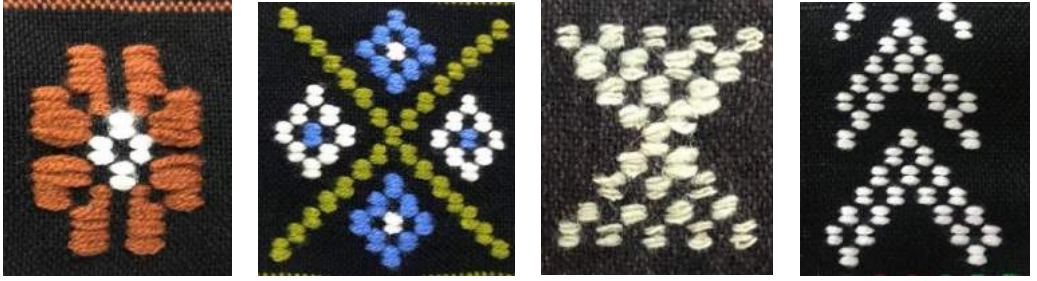


**Fotoğraf 9-10. Cicim tekniği ile bezeme oluşturma (Özcan, 2021)**

Kırklareli Poyralı dokumalarında; geometrik bezeme, figüratif bezeme, sembolik bezeme, nesneli bezeme ve bitkisel bezeme uygulanmaktadır. Dokuyucusunun duygu düşüncesini yansıtan ve genellikle doğadan ilham alınarak oluşturulan bezemeler, dokumalarda oldukça çeşitli ve gösterişli olarak kullanılmaktadır. Dokumaların motifleri; tahta kaldırma, yıldız, gül, suyolu, sümbül, bimsiz, armut sapı, orman zambağı, lale, uğur böceği, namazlık gülü, göz, kazayağı, bülbül gözlü gül, koçboynuzu, çiçek, turşail, saçbağı ve pıtırak motifli (Bkz. Fotoğraf. 11-33) olarak adlandırılmaktadır. Motifler arasında sıklıkla kullanılanı ise “tahta kaldırma motifidir”. Bu motifin tercih edilmesinin sebebi hemen her dokumada kompozisyon dağılımında yardımcı motif olarak seçilmesinden kaynaklanmaktadır. Tahta kaldırma motifli, dokuma enine ve boyuna yerleştirilebilmekte, kenar oluşturmaya imkân vermekte ve çerçeve gibi kullanıldığı için ürünün dört tarafına uygulanabilmektedir. Dokuyucunun düşünce ve yaşayışının temsili olarak oluşturulan tüm motifler, dokuma türüne ve dokuyucunun zevkine göre de değişim göstermektedir.



**Fotoğraf 11-12-13-14. Koçboynuzu-Yıldız-Sümbül-Gül motifleri (Özcan, 2021)**



Fotoğraf 15-16-17-18. Bülbül gözlü gül-Bülbül gözü-Saçbağı-Kazayağı motifleri (Özcan, 2021)



Fotoğraf 19-20-21-22. Lale-Orman zambağı-Pıtrak-Uğur böceği motifleri (Özcan, 2021)



Fotoğraf 23-24-25-26. Yonca yaprağı-Tahta kaldırma-Turşail-Suyolu motifleri (Özcan, 2021)





**Fotoğraf 27-28-29-30. Bimsiz-Bahar dalı-Çiçek-Namazlık gülü motifleri (Özcan, 2021)**



**Fotoğraf 31-32-33. Göz-Yaban gülü-Armut sapı motifleri (Özcan, 2021)**

Kırklareli Poyralı dokumasının desenlendirilmesinde birden fazla motifin yerleştirilmesi ile elde edilen ve bir motifle oluşturulmuş kompozisyonlar tercih edilmektedir. Dokuma türlerinden özellikle namazlıklarda motiflerin bir arada kullanıldığı kompozisyonlarda motif sıralamaları yapılmaktadır. Düzgün sıralı, atlayarak, birbirleri ile bağlantı oluşturularak yatay ve dikey şekillerle üretilen düzenlemelerde, mihrap yerleri merkezi meydana getirirken, karşı kenarda bordürler elde edilmektedir. Heybe, çanta ve minder gibi dokuma türlerinde ise tek motifle oluşturulmuş kompozisyonlarda, motiflerin birleştirilerek tek bir birim içinde sunulmasıyla yeni bir şekil elde edilerek oluşturulmuş kompozisyonlar göze çarpmaktadır. Tek kenarda deseni toplama, eşit aralıklarla yüzeye yayma, yüzeye deseni serpmeye tekniğiyle dağıtma, sağlı-sollu her iki tarafa deseni dağıtma ve yüzeyi eşit aralıklara bölerek motifi yerleştirdikten sonra kenarlara suyuolu yapma gibi çeşitli versiyonlarda yerleştirmeler kullanılmaktadır. Kompozisyon özellikleri namazlık, heybe, çanta ve yer yaygısı gibi dokuma türüne göre değişiklik göstermekte ve kullanım amacına göre de şekillenmektedir. Belgelenen dokumalardan elde edilen verilere göre; özellikle namazlıklarda bir kenarda kompozisyon oluşturma geleneksel yapısını korusa da çanta ve heybelerde bu özellik dokuyucunun zevkine göre değişim göstermektedir.



Fotoğraf 34-35-36. Namazlık örnekleri (Özcan, 2021)



Fotoğraf 37-38-39. Heybe örnekleri (Özcan, 2021)



Fotoğraf 40-41. Çanta ve minder örnekleri (Özcan, 2021)



Kırklareli Poyralı dokumaları kullanım alanlarına göre sınıflandırılmakta ve belirli boyutlara göre dokunmaktadır. Dokumalar; namazlıklar 123 cm boy x 62 cm en, yaygılar 2 m boy x 70 cm en, minder kılıfları 110 cm boy x 40 cm en, heybeler 50 cm boy x 35 cm en, çantalar 25 cm boy x 18 cm en, kırlentler 50 cm boy x 35 cm en ve yastıklar ise 97 cm boy x 50 cm en ölçülerine sahiptir. Genellikle standart ölçülere sahip olan bu dokumalar tarak enine ve dokuyucunu tercihine göre farklılıklar göstermektedir. Günlük üretim ortalama 1 ile 3m arasında olmakla birlikte üretim metrajı dokuyucuya ve desene göre değişiklik göstermektedir.

Kırklareli Poyralı dokumalarının genelinde desenle birlikte ponponla süsleme yoğun olarak kullanılmaktadır. Renkli ponponlar hazırlanarak desen arasına yerleştirilmektedir. Kenar süslemelerinde ise namazlıklarının tamamı saçak ve saçak bağlama yapılarak süslenmekte heybe, minder ve çantalar ise tığ işi oya tekniğiyle birleştirilerek süslenmektedir. Yastıklar astarlarla temizlenmekte ve içi doldurulacak hale getirilmektedir. Dokumalar bu özelliklerinden dolayı oldukça renkli ve süslü görünmektedir.

### **Geleneksel Dokumalarda Sürdürülebilirlik**

Üretildiği ilk zamandan itibaren gelişim göstererek farklı şekillerde üretilen Kırklareli Poyralı dokumaları tüm geleneksel dokumalar gibi endüstri devriminin etkisinde tercihlerin değişmesi ile birlikte yerini endüstriyel dokumalara bırakmış ve hem ekonomik açıdan hem de üretim süreci bakımından endüstriyel dokumalardan geri kalarak bilinirlikleri azalmış ve yok oluşla yüz yüze kalmışlardır. Bu yozlaşmanın önüne geçmek, kendi pazarında tutunamayarak yerini teknolojik gelişmelere bırakan dokumaların devamlılığını sağlamak ve kültürel kimlik bilincini oluşturmak amacı ile geleneksel dokumaların “sürdürülebilirlik” kapsamında değerlendirilmesi önem arz etmektedir.

Sürdürülebilirlik, sadece çevreyle ilgili olmayan, sosyal, kültürel ve ekonomik boyutlara da sahip bir kavramdır. Kalkınma açısından ele alındığında sürdürülebilirlik kavramının bütünsel bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerekmektedir. Sürdürülebilir kalkınma, gelecek nesillerin ihtiyaçlarını karşılama kabiliyetlerine zarar vermeden, günümüz ihtiyaçlarının karşılanması olarak da ifade edilmektedir (Eser, Dalgın, Çeken 2010: 29).

Sürdürülebilirlik, Middleton ve Hawkins (1998) tarafından; “*insan nüfusunun faaliyetleri ile doğal, sosyal ve kültürel çevreleri arasında uyumun bulunduğu bir denge durumu*” olarak tanımlanırken, Coccossis, Priestley ve Edwards (1996) “*insan faaliyetlerinin çevresel kaynaklar üzerindeki etkilerinden doğan ve uzun dönemde ortaya çıkan ekonomik, sosyal ve çevresel olumsuzlukların önüne geçmeyi amaçlayan yaklaşımlar bütünü*” olarak ifade etmektedir. Kuntay (2004) sürdürülebilir kalkınmayı; “*gelecek için perspektiflerin geliştirildiği, yaşayan canlı sistemlerin, biyolojik çeşitliliğin, temel ekolojik süreçlerin ve kültürel bütünlüğün göz önüne alınarak estetik, sosyal ve ekonomik ihtiyaçlarla birlikte tüm kaynakların yönetiminin bütünleştirildiği bir anlayış*” olarak ifade etmektedir. Sürdürülebilir kalkınma ihtiyacını ortaya çıkaran temel düşünce, çevresel ve kültürel değerlerin uzun

dönemde bozulmadan ortaya çıkabilecek olumsuz etkilerini en aza indirecek şekilde kullanılmasını sağlamaktır (Akesen 2009: 1368). Sürdürülebilir kalkınmanın sağladığı toplumsal, kültürel ve ekonomik yararları farklı boyutlarıyla sıralamak da mümkündür. Doğal ve kültürel miras geleneklerinin kültürel turizm kaynağı olarak kullanılmasını sağlamak, ekonomik açıdan yüksek katma değerli ürünler haline dönüştürmek, çeşitlilik yaratmak, yeni iş olanakları oluşturarak ve var olan talepleri geliştirerek geleneksel turizm faaliyetlerine ek katkı sağlamaktır (Eser vd. 2010: 30). Sürdürülebilir kalkınmayı aktif hale getirebilmek için kültürel mirasın anlaşılması, tarihinin ve anlamının bilinmesi, malzemelerinin korunmasının sağlanması, gerektiği gibi muhafaza edilmesi, restore edilmesi ve geliştirilmesi gerekmektedir (Öksüz Kuşçuoğlu, Taş 2017: 62).

Kültürel mirasın korunması ve bu korumanın yönetilmesinin sürdürülebilir olabilmesi için yönetim planı, yaşatma yani günlük hayatımıza dâhil etme, ekonomik bir boyut kazandırma ve gelecek nesillere bu olguları taşıma amacı içerisinde ilerlemelidir. Koruma ilkelerinden taviz verilmeden, korumanın topluma rağmen değil, toplumla birlikte yapılması temel prensip olarak ele alınmalıdır. Kültürel miras alanlarında korunması gereken sadece somut ya da soyut varlıklar değildir bunlar bir bütün olarak düşünülmelidir. Sürdürülebilir kalkınmada, kültürel mirasın sadece fiziksel özellikleri korunmamalı, yaşatılması hatta toplumun ekonomik ve sosyal gelişmesine katkıda bulunması sağlanmalıdır. Böylelikle bütünsel bir yaklaşım ile kültürel miras alanlarının oluşturulması, birbirleri ile bağlantılarının analizlerinin yapılması ve ortaya çıkarılması, sadece günümüz için değil gelecek kuşaklar içinde yaşatılması gerektiği bilincinin oluşturulması gerekmektedir. Konunun ilgi grubu/paydaşları olarak bilinen ve alanla yakın ilgisi bulunan tarafların kültürel mirası sahiplenmesi, halkın sosyal ve ekonomik kalkınma ihtiyaçlarının da dikkate alındığı bir planlamanın yapılması, koruma hedeflerini destekleyen yerel halkın, koruma ve sürdürülebilirliğe daha fazla zaman ve kaynak ayırmaya istekli olması sürdürülebilir kalkınmanın hedefine ulaşmasına katkı sağlayacaktır (Öksüz Kuşçuoğlu vd. 2017; Çevre ve Orman Bakanlığı, 2007).

## **Sonuç**

Kırklareli Poyralı dokumaları, geçmişten günümüze geleneksel yapısı korunarak üretimi devam ettirilen kültürel değerlerimizden biridir. Birçok kültürün etkisinde oluşturulmuş dokumalar, geleneksel üretim yöntemlerine ve teknik özelliklerine sadık kalınarak üretilmektedir. Güncel örneklerinde hammadde üretimindeki sıkıntılardan dolayı kullanılan geçrelerde farklılıklar gözlenirken, dokuyucunun zevk ve tercihlerinden dolayı kullanım alanları ve kompozisyon türleri bakımından da farklılıklar görülmektedir. Dokumalarda gelenekselliği bozulmayarak kuşaklararası devamlılığı sağlanan en önemli unsur motifler ve süsleme teknikleridir. Motifler; doğa, yaşam alanı, kültürel etkileşim etkisinde değişim göstermeye açık olsa da Kırklareli Poyralı dokumalarına yansımamıştır. 93 Harbinden önceki motifler hala dokumakta ve geleneksel adları ile kullanılmaktadır. Süsleme unsurlarında özellikle dikkat çeken ponponlar hala yoğun olarak tercih edilmekte ve tuğ işi tekniği ile birleştirmeler yapılmaktadır.

Kırklareli Poyralı dokumaları kullanım alanları ve pazar payı bakımından değerlendirildiğinde; çeyizlik ürün, ev tekstili ürünü, dekoratif ürün, giyim aksesuarı, hazır giyim ürünü ve turistik ürün olarak kullanılmakta ve pazar payı buna göre şekil almaktadır. Kullanım alanlarındaki çeşitlilik hem pazar payını genişletmekte hem de sürdürülebilirlik açısından farklı formlarda üretildiğinden devamlılığına katkı sağlamaktadır. Kırklareli’nde yapılan dokumalar, dokuma yapan kadınlara ekonomik açıdan destek sağlamak, yörede pazar payı oluşturarak ekonomiyi canlandırmakta ve yörenin turistik değerini artırmaktadır. Böylelikle ekonomik kalkınma ile birlikte kültürel mirasın devamlılığına katkı sağlanmakta ve geleneksel değerlerin sürdürülebilirliği gerçekleştirilmektedir. Kırklareli’nde yapılan dokumaların tanıtım faaliyetleri Kırklareli Valiliği Kültür Müdürlüğü bünyesinde olan Poyralı Kültür Evinde yürütülmekte ayrıca düzenlenen il tanıtım günlerine ve fuarlara iştirak edilerek gerçekleştirilmektedir. Kırklareli Valiliği ve Kırklareli Olgunlaşma Enstitüsü bünyesinde dokuma kursları açılarak dokuyucu sayısı artırılmaya çalışılmaktadır.

Saha çalışması sonucunda elde edilen verilere göre; yürütülen tüm bu faaliyetlere ek olarak dokumanın sürdürülebilirliğine katkı sağlamak adına yapılması gereken bazı hususlar dikkat çekmiş ve konunun iyileştirilmesi için öneriler geliştirilmiştir.

Kırklareli ili ve Poyralı köyünde tespit edilen Kırklareli Poyralı dokumalarının teknik bilgilerini içeren kimlik kartları oluşturulmalıdır. Kimlik kartları hazırlanmış dokumalar tarama yapan araştırmacılara literatür oluşturulurken kolaylık sağlayacak ve geleneksel yapısı bozulmadan kuşaklararası iletimine katkı sağlanacaktır.

Dokumayı devam ettirecek usta sayısının çok az olması sebebiyle ustalardan elde edilen bilgiler yeni nesillere aktarılmalı, özellikle dokumanın çıkış yeri olan Poyralı köyünde meslek edindirme kursları ile bu aktarımlar desteklenmelidir. Kırklareli Valiliği ve Kırklareli Olgunlaşma Enstitüsü bünyesinde kurulu dokuma atölyesi ve yürütülen dokuma kursları aktif

olarak yürütülse de dokuma öğretimini üstlenecek ve meslek haline getirecek yörenin kültürüne sahip usta dokumacılara ihtiyaç bulunmaktadır. Kursiyerlerin bu bilinçle eğitilmesi dokumanın sürdürülebilirlik kapsamında değerlendirilmesine ve kuşaklar arası aktarımına katkı sağlayacaktır.

Dijital dünyanın teknolojik verilerinden yararlanarak dokumaların sosyal medyada yer alması sağlanmalı, web sitesi oluşturulmalı ve dokumalar konunun meraklıları ile buluşturulmalıdır. Tüm çalışmalarda valilik, üniversite, kültür müdürlükleri ve yöre halkı birlikte hareket etmeli dokumaların künyeleri ve katalogları oluşturulmalıdır. Böylelikle ticari kaygı gütmeyen, yöresel değerler korunarak kültürel mirasımızın kuşaklar arası aktarımı gerçekleştirilerek sürdürülebilirliğine katkı sağlanacaktır.

### **Kaynaklar**

- Akesen, Aytuğ (2009). “Sürdürülebilir Turizm Yaklaşımında Ekoturizmin İşlevsel Önemi”. 10. Ulusal Turizm Kongresi. 21-24 Ekim. Mersin. s. 1365-1374.
- Akpınarlı, H. Feriha (1996). *Şanlıurfa Çulha Dokumacılığı*. Urfa: Şurkav Yayınları.
- Akpınarlı, H. Feriha; Begiç, Nurgül; Kuzay Demir, Gonca (2020). *Çözgüden Düğüme, Düğümden Motife Bergama Halıları*. Ankara: Atlas Akademik Basın Yayın Dağıtım A.Ş.
- Akpınarlı, H. Feriha; Develioğlu, Yakute; Ortaç, Serpil; Özder, Lale; Yalçınkaya, Tomris; Büyükyazıcı, Meral; Tozun, Hatice; Kurt, Gülten ve Develioğlu, Gülşen (2008). *Çankırı El Sanatları*. Ankara: Hazar Reklam.
- Aytaç, Çetin (1982). *El Dokumacılığı*. Ankara: Devlet Kitaplığı Yayın Evi.
- Coccosis, Harry; Priestley, Gerda K.; Edwards, Arwel J. (1996). *Sustainable Tourism? European Experiences*. Birleşik Krallık: CAB International.
- Çevre ve Orman Bakanlığı (2007). *Korunan Alan Planlaması ve Yönetimi, Biyolojik Çeşitlilik ve Doğal Kaynak Yönetimi Projesi Deneyimi*. Ankara: TŞOF Trafik Matbaacılık A.Ş.
- Çoruh, Haydar; Çaparlar, Ahmet (2012). *Yaşayan El Sanatları ve Sanatkâriyle Hatay (Tarihten Günümüze)*. Hatay: Hatay Valiliği, Yayın No. 7.
- Deniz, Bekir (1994). “Anadolu-Türk Dokuma Sanatında Cicim”. *Sanat Tarihi Dergisi*, S 7 (7), s. 59-66.
- Eser, Seçkin; Dalgın, Taner; Çeken, Hüseyin (2010). “Sürdürülebilir Kültür Turizmi: Efes Örneği”. *Ege Coğrafya Dergisi*, S. 19 (2), s. 27-34.
- Hyun, Seon-Hee; Bae, Soo-Jeong. (2007). “Development of Textile Design for Fashion Cultural Products-Focusing on Traditional Korean Patterns”. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, S. 31 (6), s. 985-996.

*Nazan Özcan – Feriha Akpınarlı, “Kırklareli Poyralı Dokumasının Sürdürülebilirlik Kapsamında Değerlendirilmesi”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 26-43.*

- Kuntay, Orhan (2004). *Sürdürülebilir Turizm Planlaması*. Ankara: Alp Yayınevi.
- Kurt, Mustafa; Kuzucu, Kemalettin; Çakır, Baki; Demir, Kemal (2016). “19. Yüzyılda Osmanlı Sanayileşmesi Sürecinde Kurulan Devlet Fabrikaları: Bir Envanter Çalışması. OTAM”, *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma Merkezi Dergisi*, S. 40, s. 245-77.
- Kurtulmuş, Zekeriya (2017). “Kırklareli Poyralı Köyü Dokumaları”. *Arcadia Dergisi*. S. 30, Kırklareli, s. 36-39.
- Kuter, Nazan; Ünal, Emre H. (2009). “Sürdürülebilirlik Kapsamında Ekoturizmin Çevresel, Ekonomik ve Sosyo-Kültürel Etkileri”. *Kastamonu Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, S. 9 (2), s. 146-156.
- Middleton. Victor; Hawkins. Rebacca (1998). *Sustainable Tourism: A Marketing Perspective*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Milasius, Vytautas; Neverauskiene, Dzeneta; Katunskis, Jurgin; Kazlauskiene, Ilona (2002). “The Mathematical Basis Of Ornamentation Of Patterned Woven Fabrics”. *Fibres & Textiles in Eastern Europe*, S. 10 (4), s. 34-39.
- Onuk, Taciser ve Akpınarlı, H. Feriha (2011). “İçel Yöresi Düz Dokuma Yaygılarda Kullanılan Motif ve Kompozisyon Özellikleri”. *Arış Dergisi*, S. (6), s. 84-93.
- Öksüz Kuşçuoğlu, Gizem; Taş, Murat (2017). “Sürdürülebilir Kültürel Miras Yönetimi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi*, S. 2 (1), s. 58-67.
- Özdemir Kavcı, Esra (2012). “Tekstilde Endüstrileşmenin Yöresel Dokuma Kumaş Üretimine Etkileri: Denizli (Buldan-Tavas)”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, S. 4 (7), s. 137-140.
- Seng, Yvonne J.; Wass, Betty (1995). “Traditional Palestinian Wedding Dress As A Symbol Of Nationalism”. *Dress And Ethnicity, Chapter / Traditional Palestinian Wedding Dress as a Symbol of Nationalism*, s. 227-254.
- Soysaldı, Aysen (2009). *Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri*. Ankara: AKM Yayınları.
- Taylor, Dalia (2004). “Software for Creation of a Database of Ornamentation of National Woven Fabrics”. *Fibres & Textiles in Eastern Europe*, S. 12 (4), s. 74-78.
- Udale, Jenny (2014). *Moda Tasarımında Tekstil ve Moda*, (Çev. H. Güngör). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Wahsalfelah, Siti Norkhalbi Haji (2005). “Traditional Woven Textiles: Tradition and Identity Construction in The new State of Brunei Darussalam”. *This thesis is presented for the degree of Doctor of Philosophy of The University of Western Australia, School of Social and Cultural Studies Discipline of Anthropology and Sociology*.



*Nazan Özcan – Feriha Akpınarlı, “Kırklareli Poyralı Dokumasının Sürdürülebilirlik Kapsamında Değerlendirilmesi”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 26-43.*

Yıldırım, Mustafa (2011). “Konya Alaeddin Camii'nde Bulunan Cicim Örnekleri”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. (30), s. 457-482.

**İnternet Kaynakları**

URL-1 <http://www.cografya.gen.tr/tr/kirklareli/tarihce.html> (Erişim Tarihi: 15.12.2021)

URL-2 <https://www.trakyaagezi.com/poyrali-derin-kokler/> (Erişim Tarihi: 15.12.2021)

URL-3 <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 07.03.2022)

**Kaynak Kişiler**

Gülây KARAKULAK / 1967 Kırklareli, Kırklareli Poyralı Köyü / Kültür Evi

Sevim ALBOĞA / 1979 Kırklareli, Kırklareli Olgunlaşma Enstitüsü

Zekeriya KURTULMUŞ / Kırklareli Kültür Müdürlüğü

Bilgi formlarının oluşturulduğu fotoğraflar Nazan ÖZCAN tarafından çekilmiştir.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 04.03.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 18.03.2022

\*Atf Bilgisi: Deniz, B.; Aydın, Ö. (2022). “Döşemealtı Halıları Hars Akademi”. 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 44-79.

\*Citation: Deniz, B.; Aydın, Ö. (2022). “Döşemealtı Carpets. Hars Akademi”. 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 44-79.

## DÖŞEMEALTI HALILARI

*Bekir DENİZ\** *Öznur AYDIN\**

### Öz

Döşemealtı Antalya'nın kuzeyinde Toros Dağları'nın eteklerinde 23 köyden meydana gelen geniş bir alandır. Döşemealtı halıları Kovanlık, Aşağıoba, Killik, Ekşili, Karataş, Karaveliler'dir. Bu köylerde son 30 yıldır halı dokunmamasına rağmen günümüze kadar ulaşan koleksiyonelerde en güzel örneklerini görebildiğimiz dokuma merkezleridir.

Döşemealtı halılarının atkı ve çözgü iplikleri yündür. Istar ya da ip ağacı denilen dik ve yarı yatık tezgâhlarda dokunur, 30 x 30, 30x 40, 40x50 kalitelerindeki Döşemealtı halılarının boyutları seccade, taban halısı, yollukla, çeyrek halı şeklindedir. Halelli, toplu, yıldızlı, kocasulu, dallı, akrepli, ambarlı, albaysuyu, deve ve terazi toplu motifleri en tanınan örnekleridir.

Döşemealtı halılarının tarihsel süreç içinde yöredeki en güzel örneklerini Antalya Müzesi dahil ülkemizin diğer müzelerinde de teşhir edilmektedir. Özel koleksiyonelerin ve Kaleiçi'ndeki halı mağazalarında tespit edilen örneklerine yer verilerek halıların teknik, hammadde, renk ve motif adları açıklanarak tanıtımı yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Halı, Döşemealtı, Kovanlık, Halelli halı.

\* Prof. Dr. Ardahan Üniversitesi'nde görevli iken 2021 yılında kaybettiğimiz hocamıza ithafen.

\* Dr. Öğretim Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, GSF Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Antalya.  
[Oznuraydin69@gmail.com](mailto:Oznuraydin69@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-1481-7738.

## **DÖŞEMEALTI CARPETS**

### **Abstract**

Döşemealtı is a large district which consists of 23 villages at the skirts of the Taurus Mountains in north Antalya. Dosemealtı rugs are Kovanlık, Aşağıoba, Killik, Ekşili, Karataş, Karaveliler. Although there is no carpets being made for the last 30 years, those are the carpet manufacturing centers where the best examples of carpets are made and reached out today.

Döşemealtı carpets are made of wool and they are being made on either warp-weighted or vertical weaving looms which are called workbench or weave loom. 30x30, 30x40, 40x50 are the most common dimensions of carpets in the sizes of prayer rugs, floor carpets, runners, quarter carpets.

Commonly used motifs are Halelli, toplu, yıldızlı, kocasulu, dallı, akrepli, ambarlı, albaysuyu, deve ve terazi toplu motifs. In the historical process of Döşemealtı carpets, the most beautiful examples of the region are exhibited in other museums of our country, especially in Antalya Museum. In these museums, the examples of the private collectors and the carpet shops in Kaleiçi were identified and the carpets were promoted by explaining the technical, raw material, color and motif names.

**Keywords:** Carpet, Döşemealtı, Kovanlık, Halelli carpet.

## **Giriş**

Döşemealtı, Antalya'nın kuzeyinde Toros Dağlarının eteğinde 23 köyden meydana gelen geniş bir alandır (Deniz; Aydın, 2010: 425). Ankara-Antalya yolu istikametinde "Döşeme Boğazı" yolundan inerken Antik Demir kapıdaki Karasakal Sarnıcının sağ kolunda yer almaktadır. Düldül kayasının Sulu Obruk sırtları, düzlüğün güneyini, soldaki Çağıl sırtları ise kuzeyinin görülmesini engeller. İlk bakışta Ekşili, Ilıca, Kevşirler, Kızıllı, Dereli, Karataş, Kovanlık köyleri boğazın en yakınındadır.

"Döşemealtı" ismini, Kovanlık Köyü'nün 2, 5-3 km. kuzeydoğusunda, ovanın bittiği Toros Dağlarının ilk yükseltilerinin başladığı, Roma döneminde döşeme taşlarla yapılan 2, 5-3 metre genişliği bir yoldan almaktadır: Antik Dönemde adı geçen kalıntıların içinden geçerek Döşeme Boğazı adı verilen boğazı aşarak şimdiki Dağ Nahiyesi yakınlarına ulaşılır. Bu yol Antik dönemlerde Pamfilya Bölgesi ve Pisidia Bölgesini birbirine bağlayan yol idi. Bu döşeme taşı yolun altında kalan köylere yöre halkı tarafından döşemenin altında kalan köyler denilmiş ve zaman içerisinde bugünkü ismi olan "Döşemealtı" ismi kabul edilir hale gelmiştir (Atılğan, 2012: 267-268).

"Döşemealtı Köyleri" ismi başlangıçta Kovanlık, Ilıca, Camili, Ekşili, Karaveliler, Killik, Kızıllı, Karataş, Dereli, Selimiye, Bıyıklı (karadon) ve Kevşirler köylerinin yerleştiği bölgeye verilen addır. Bu köyler binlerce yıl öncesinden bu yana anılan köyleri Batı Anadolu Bölgesi'ne bağlayan, daha yakın dönemde de halkın Döşemealtı köylerinin kuzeybatı yaylalarına ulaştıran Antik dönemden kalma "taş döşeli yolun" düzlüğe indiği yerde kurulmuşlardır (Ercenk, 2012: 55). Köylerden her biri Antalya'ya yaklaşık 20 km. uzaklıktadır.



**Fotoğraf 1: Döşemealtı ve Köylerinin Konumu (Döşeme Altı Haritası 2019)**

Antalya civarında “Teke, Karakoyunlu”, Gazipaşa ve çevresinde “Bahşiş ve Sarıkeçili”, Korkuteli yöresinde Söbüce Yaylası ile Antalya’nın kuzeyinde yer alan Döşemealtı düzlüğünde “Karakoyunlu ve Yeni Osmanlı yörükleri” yaşamaktadır. Ayrıca, çevrede konar-göçer halde yaşayan, yukarıda saydığımız Yörük gruplarına bağlı “Töngüşlü, Çoşlu, Saçıkartalı, Eski Yörük, Hacı Hamzalı, Hacı Mehmetli, Çakallar, Ötkünlü, Karaevli, Karahacılı, Sarıhacılı, Karatekeli, Hacı Babalar yörükleri” bulunmaktadır. Tüm bu yörük gruplarının kendilerine özgü halı ve düz dokuma yaygı gelenekleri mevcuttur.

Antalya ve çevresi tarihte “Teke-eli” adıyla tanınır: “Teke-eli” veya “Teke-ili”, Anadolu’nun güneyinde Antalya, Finike, Kaş, Kalkanlı, Milli, Gömbe, Elmalı, Korkud-ili (Korkuteli) ve Karahisar (Serik) ile Antalya ve Alanya arasındaki sahil bölgesinin adıdır. Adı geçen bölge XIV. yy.’dan itibaren “Teke-eli” (Teke yurdu) adıyla anılmaya başlamıştır. Selçuklu ve Beylikler döneminde bazı kaynaklarda “Teke” veya “Teke-ili” adıyla bir bölge adının zikredilmediği ifade edilmekteyse de aynı tarihi kaynaklarda bölgeye XIII. yy’dan itibaren Üç-ok’ların teşkil ettiği Türkmen boyları yerleşmişti. Ayrıca, Hamid-oğulları Türkmenleri, İğdir Yörükleri(Türkmen), Teke Karahisarı’nda İsalu, Mentеше, Gögez, Bayındır, Kara-Koyunlu, İmre-oğlu Cemaatleri, Antalya yöresinde Saruhan-oğlu, Kızılca-Keçülü Kaş-Kaledost’ta, Bozdoğan, Ozanlar ve Oğuzhanlu ve Milli’de Bayat Cemaatleri yaşıyordu (Aktan,



1996: 1-23; Altınay, 1930; Arıkan, 1988: 20-22; Halaçoğlu, 1991; Orhonlu, 1987; Seyirci, 1995 a: 40-43; 1996: 49-51; Sümer, 1972: 140, 153, 170, 176, 191, 208, 209, 344; Tekindağ, 1971: 123-128; Türkay, 2001).

Döşemealtı Düzlüğünde yedi köye yerleşen "Yeni Osmanlı Yörükleri" 1945'lere kadar konar-göçer halde yaşarken anılan yıllardan sonra tarıma yönelmeleriyle birlikte yaşayış biçimleri yarı göçerliliğe dönüşmüştür. 1955'lerden sonra ise Döşeme Ovası'na sulu ve pamuk ziraatının girmesiyle koyun, ağırlıklı at, keçi, sığır ve deve besleyen Yeni Osmanlı Yörükleri hayvancılıktan birkaç yıl içinde vazgeçmiş ve kendi deyimleriyle "toprak insanı" olmuşlardır. Günümüzde yaz aylarında Antalya'nın sıcakından uzaklaşarak yaylaya çıkmakta ve eski göç geleneğini devam ettirmektedirler (Seyirci, 1991: 74).

Tarihi bilgiler ve Döşemealtı Yörükü olduğunu ifade eden yaşlıların anlattıklarına göre, "XVII. Yüzyıl sonlarında Konya üzerinden Antalya topraklarına geldikleri" anlaşılmaktadır. Kendi aralarında anlattıkları hikâyeye göre, "Döşemealtı'na kalabalık bir grup halinde yedi grup çadır kurulmuştur. Bunu gören eski Yörük aşiretleri birbirlerine "bu gelenler kim?" diye sorarlar ve kendi aralarında "Yeni Osmanlı" diye ifade ederler. Böylece yaşadıkları bölgeye yeni gelenlere bu ad verilirken daha sonraki yıllarda hepsine birden "Yeni Osmanlı Yörükü" adı verildiği ifade edilmiştir (Seyirci, 1991: 75). Yeni Osmanlı Yörükleri Antalya civarında yaşayan Yörük aşiretleri arasında Osmanlı devletine en çok asker ve at veren aşirettirler. Başlangıçta yedi grup çadır halinde yaşadıklarını söyleyen Yeni Osmanlılar Döşeme Düzlüğü'nde Odabaşı, Kömürcüler, Duacı, Başköy, Çıplak, Topallı ve Kirişçiler köylerini kurarlar. Bugün Antalya Etiler Mahallesi ve Aşağı Oba Köyü'nün çoğunluğu Yeni Osmanlı, Kızıllı, Kevgirler, Ekşili, Aşağı Oba, Dereli, Kovanlık Köylerinde ise az sayıda Yeni Osmanlı yörüngünden aileler yaşamaktadır. Yeni Osmanlılar konar-göçer yaşamaları nedeniyle yaylaya çıkıp, hayvancılık yapıyorlardı. Halen Söbüce Yaylası'na koyunları ile birlikte çıkan, araştırmanın yapıldığı 1990'lı yıllarda 80 yaşın üstünde olan ama günümüzde yaşamayan Hatice Köken; "babasının 1927'lerde 40 köşekli deve, 30 buzağı ve 80 kısrağının bulunduğu ve koyun ve keçinin sayısını da bilmediklerini" ifade etmiştir (Seyirci, 1991: 76).

1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sırasında Yunanistan'dan gelen göçmenler Selimiye (karadon), Karataş ve Dereli köylerine yerleştirilmiştir. Döşemealtı'ndaki bu üç göçmen köyünde yaşayan halkın atalarının Lozan Antlaşması sırasında geldikleri yönündedir. Oysa Yunanistan'dan göç Lozan'dan 45 yıl önce 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı sırasında gerçekleşmiştir.

Kurtuluş Savaşı sonrasında Lozan antlaşmasının mübadele hükümleri gereği, Yunanistan'da Batı Trakya dışında yaşayan Türkler ile Türkiye'de: İstanbul dışındaki Rumların değişimi gerçekleştirilmiştir. 1923-24 yılları arasında 1500 hanede yaklaşık beş bin dolayında göçmen getirilerek Döşemealtı'na yerleştirilmiştir. Döşemealtı bölgesindeki idari yapı köy öbekleri bağlamında yeniden düzenlenmiştir. Yeniköy; Döşemealtı'nın bucak merkezliğini yapmış, evlerin bazılarında da yörük iskânı verilmiştir. 50 eve Korkuteli kuzey

batısındaki Kızılcadağı yaylak olarak kullanılan Karahacılı, Piyadin ve Bahçeyakalılar iskân edilirken, aynı yıllarda Yeniköy'de yaptırılan evlere 54 hane Kıbrıs göçmeni yerleştirilerek, 1952-53 yılları arasında Bulgaristan'da gerçekleşen göç sonunda 8-10 hane Yeniköy, Kızıllı, Kovanlık köylerine iskân ettirilmiştir (Ercenk, 2012: 29-30).

Döşemealtı bölgesinde varlıklarını hala sürdüren Yeni Osmanlı, Karakoyunlu ve Karamanlı Yörükleri yaşamaktadır. Aynı zamanda Sarıkeçeli, Töngüşlü, Kara Tekeli, Horzum, Saçıkıralı ve Karahacılı Yörükleri de bir zamanlar bu bölgede az da olsa yaşamışlardır (Ercenk, 2012: 63). Yeni Osmanlı, Karakoyunlu ve Karamanlı Yörükleri yaz aylarında Korkuteli'nin üzerindeki Söbüce Yaylasına çıkarken, bir kısmı da Burdur'un Tefenni ve Karamanlı yakınlarındaki Eşeler Dağı yakınlarına göç ederler (Seyirci, 1991: 5).

17 Aralık 1977 yılında "Döşemealtı" ismi ile belde haline getirilen bu yerleşim merkezinin 2008 yılının ikinci yarısında 5747 sayılı kanunla, ilçe statüsüne kavuşturulmuştur. Antalya'nın on dokuz ilçesinden birisidir (Döşeme Altı Tarihiçesi, 2014).

Ayrıca yazımızda; belirtilen "köy" ifadelerinin tamamı günümüzde "mahalle" yada "kırsal mahalle" olarak değiştirilmiştir (Resmi Gazete, 2021). Bu ifadeler, yazımızda; anlam bütünlüğünün bozulmaması için "köy" olarak bırakılmıştır.

Döşemealtı halıcılığı iyi tanınmakla birlikte fazla yayın yoktur. Bilinenler de makale halindedir (Aldoğan, 1981: 16-26; Deniz; Aydın, 2010: 429-435; Seyirci, 1988: 18-22; 1989: 82-84; 1992-1994: 403-411; 1995b: 36-39). Konuyu kapsamlı bir şekilde yeniden ele almak ve bilim dünyasına tanıtmak istedik.

### **Döşemealtı Halıcılığının Tarihiçesi**

Bugün Antalya, Serik, Manavgat civarında ve Anamas Yaylaları'nda, Toros Dağları'nın Akdeniz'e dönük eteklerinde, Döşemealtı diye de bilinen Döşeme Ovası'nda yaşayan Karakoyunlu Yörükleri tarafından dokunan halılara "Döşemealtı halıları" denir. Bu halılara halk arasında Kovanlık Halıları da denilmektedir.

Döşemealtı halıları, yaşlı dokuyucuların verdiği bilgilere göre "Yaklaşık 300 yıl önce Kovanlık Köyü'ne yerleşen" insanlar tarafından dokunmaktaydı. Bu gelenek, 1960 yıllarına kadar sadece Kovanlık, Aşağı Oba ve Killik Köylerinde oturan Karakoyunlu yörükleri tarafından dokunmakta ve Kovanlık halısı adıyla tanınmaktaydı. Bu tarihlerden sonra, o dönemlerde halıcılığın gelir kaynağı haline dönüşmesiyle birlikte, her yerde dokunmaya başlamıştır.

Kovanlık Köyü'nde 1987 yılında halının çok satılması, para getirmesi nedeniyle bir halı kooperatifi kurulmuştur. Kooperatif Adana'da Karatepe Kooperatifi başkanı Sayın Ali Cefre'den temin edilmişti. Kovanlık Köyü Tarımsal Kalkınma Projesi bünyesinde 7 köylü tarafından 380 m<sup>2</sup>'lik bir binada faaliyetlerine başlayan kooperatif binasında dokuma atölyeleri, boya atölyeleri ve toplanan yünlerin konulduğu depolar yer almaktaydı. Toplanan

yünler boya atölyelerinde boyanarak köydeki küçük ölçekli üreticilere dağıtılıyordu. Bu halılar Antalya'ya gönderilirken Antik yolda, Döşeme Ağzı'ndan götürüldüğü için ve halı tüccarlarının satış gayesinden dolayı halılara Döşemealtı halıları denmiştir.

Kovanlık halılarının ilk örnekleri 36x40 kalitedir. Bununla birlikte günümüzde 28x32 kalitesinde dokunmaktadır. Köyde 2000'li yıllara kadar dokumacılık yaygın bir şekilde yapılmıştır. Halkın tabiriyle, "bu tarihten itibaren satış yapılmadığından dokuma tezgâhları teker teker kaldırılmıştır".

Kovanlık halılarının günümüzde bitme noktasına gelmesinin nedeni dokuyucuların çoğunluğunun turizm işinde çalışması ve halılarının gelenek özelliklerinin bozulmasıdır. Eskiden halılarda bitkilerden ve doğal malzemelerden elde edilen boyalar bugün kimyasal boyalara dönüşmüştür. Öte yandan, satış gayesiyle halıların eskitmeye çalışılması, halılara doğal olmayan abrajlıklar verilmesidir. Bu aşamalardan geçen halıların kalitelerinin iyice düşerek sağlamlığını da kaybetmesi halıların değerini kaybetmesini sağlamaktadır.

Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı Sanayi ve Turizm sektörlerinde rekabetçiliğin artırılması mali destek programı çerçevesinde 18.03.2011 tarihinde TR61/10/KAMU/01-66 referans numarasıyla Akdeniz Üniversitesi Proje Geliştirme ve Araştırma Merkezi tarafından Gelenekten Geleceğe Döşemealtı Projesi kapsamında yörede halıcılık yeniden canlandırılmak istenmiştir.

Projede, Antalya Döşemealtı ilçesinde sürdürülen gelenekli halı dokumacılığının tüm özellikleri ile korunması ulusal ve uluslararası alanda ekonomik ve turistik değer olarak tanıtılması ve bölgede iş gücü piyasası dışında kalan kadınların halı dokumacılığını meslek olarak benimsemesi için bölgesel aktörlerin iş birliği içinde hareket etmeleri ve bu amaçlar için sürdürülebilir yapılar kurulması amaçlanmaktaydı. Öte yandan, Döşemealtı ilçesi ve ilçeye bağlı köylerde sürdürülen el halıcılığı faaliyetlerinden elde edilen ekonomik katma değer artırılması için halıcılıkla ilgili araştırma ve eğitim faaliyetlerinin gerçekleştirilmesi, Döşemealtı halıcılığının ulusal ve uluslararası platformlarda ekonomik ve turistik değer olarak tanıtılmasını hedeflemektedir.

Bu şekilde el dokuma halıcılığı faaliyetlerinin gelir üretme potansiyellerinin artırılması, dokuma halıcılığının ve halıcılıkla ilgili yerel kültürün korunması, tanıtılması ve bölgede dokumacılıkla uğraşan kadınların emekleri karşılığı gelir elde edebilmeleri için ortak bir alt yapı ve iş birliği kurulması planlanmıştır.

Bu hedeflerin yanında Kovanlık Köyü'nde bulunan eski süt ürünleri kooperatifi binası, Batı Kalkınma Ajansı (BAKA) ve Antalya İl Özel İdaresinin katkıları ile gerekli iç düzenlemeler yapılarak Türkiye Cumhuriyeti Akdeniz Üniversitesi Kovanlık Köyü Döşemealtı Halı-Kilim, El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi'ne dönüştürülmüştür. Döşemealtı halılarının özellikleri uzmanları tarafından değerlendirilen ve bir kültürel birikim sonrasında üretilen bu halıların hak ettiği değeri bulması hedeflenmiştir. Bu süreçte Döşemealtı halılarının iyi ve yeni

örnekleri tespit edilerek envanterleri çıkarılmış, seçilen en iyi örneklerin dokutularak merkezde sertifikalanması ve merkezin logosuyla tanıtılması planlanmıştır.

Merkez, Kovanlık Köyü'nde 5 Temmuz 2012 tarihinde açılmamıştır. 13 Temmuz 2012 itibarıyla eğitime başlanmıştır. Merkezin kurulmasının ardından öncelikli hedef köylerdeki kadınların eğitici olarak eğitilmesi planlanmıştır. Eğitim ve imalat faaliyetlerine 22 kadın katılmıştır. Eğitim çalışmalarına katılan tüm katılımcılara sertifika verilmiştir (Deniz; Aydın, 2010: 38-41).

### **Döşemealtı Halılarının Teknik Özellikleri**

Döşemealtı halılarının ham maddesi yündür. Yün kirmen ile iplik haline getirilir. Eski halılarda kırmızı, mavi, lacivert, yeşil ve beyaz, günümüz örneklerinde ise al (kırmızı), bordo, yeşil, siyah, koyu ve açık mavi ve sarı renkler hâkimdir.

Halk arasında motife "yanış" denir. Motifleri birbirinden ayıran ince ve geniş sular yer alır. Halının çevresi İnce su ve geniş su ile çevrilir. İnce kenar sular "bıçaklı su, tutmaç suyu ve deve yanışlarıyla" süslenir. Geniş kenar suyuna "goca su" denir. Bu bölüm "koçboynuzu, eli belinde ve akrep" motifleriyle bezenir. Halk arasında bu motiflerin hepsine birden "goca su" adı verilir. Yörede göbeğe "top" denir. Halılarda genellikle köşe bölümü de yer alır. Halk arasında köşe bölümüne "yelek" adı verilir. Yelek "heybe suyu" denilen geometrik desenlerle süslenir.

Döşemealtı halıları halk arasında "ıstar" ya da "ip ağacı" denilen, dik ve yarı yatık tezgâhlarda dokunur. Kullanış yerleri halının şekline göre değişir. Halılar Türk düğüm tekniğiyle (Gördes) dokunur ve dm<sup>2</sup>deki düğüm sayısı 30x30, 30x40, 40x50'dir. Halıların başlangıç ve bitiş yerleri, çabuk yıpranmaması ve ilmeklerinin çözgülerinden ayrılıp dağılmasını önlemek amacıyla, çizgili kilim şeklinde dokunur. Üzeri de yoz kilim (çibık) motifleriyle süslenir.

Dokunan örnekler genellikle seccade şeklindedir. Seccadeler de desenlerine göre, "düz halelli seccade, dokuzlu top (yıldızlı) seccade, kuleli yıldız toplu seccade, akrepli seccade, lâle mihraplı seccade, koyun haplı dallı seccade, toplu seccade, ibrikli çeyrek ve heybe toplu seccade" ismini alırlar.

### **Döşemealtı Halılarında Kalite ve Boyut**

Döşemealtı halılarının eski örnekleri, taşınma kolaylığından dolayı genellikle küçük boyutlu ve namazlık (seccade) tipindedir. Genellikle 80x120, 90x115 cm. boyutlarındadır. Günümüzde taban halısı, kelle halısı, yolluk, çeyrek halı (125x180, 165 x126, 115x164, 115x150, 123x197, 125x200 cm.) minder ve çanta tipleri de dokunmaktadır.

Döşemealtı halıları Gördes düğümü ile dokunmaktadır. Eski Döşemealtı halılarında cm<sup>2</sup>de 3x4-4x4'lük bir kaliteye rastlanırken bugün bu sayı 2x2'ye kadar düşmüştür. Türk Gördes

düğümü ile geometrik ve üsluplaşmış desenlerin dokunmasında daha iyi motifler meydana gelmektedir. Halının düğüm kalitesi cm<sup>2</sup> veya dm<sup>2</sup>deki düğüm sayısı ile ölçülmektedir.

2014 yılında yaptığımız araştırmalarda Döşemealtı halılarının ihtiyaç doğrultusunda boyutlarında görülen çeşitliliği inceledik. Aşağıdaki tabloda ortalama halı boyutlarını ve kalite çeşitliliğine yer verildiğini gördük.

**Tablo 1: Kovanlık Köyü Halılarının Boyut ve Kalite Tablosu**

KOVANLIK		PASPAS	SECCADE	YOLLUK	KELLE	TABAN
BOYUT	EN KÜÇÜK	56 x 60 cm	74 x 147 cm	68 x 191 cm	140 x 247 cm	
	EN BÜYÜK	68 x 96 cm	126 x 202 cm	126 x 215 cm	126 x 215 cm	
KALİTE	DÜŞÜK	21 x 27 cm	21 x 21 cm	25 x 27 cm	22 x 24 cm	
	ORTA	23 x 28 cm	23 x 25 cm	23 x 30 cm	25 x 27 cm	
	YÜKSEK	25 x 34 cm	25 x 34 cm	27 x 29 cm	26 x 31 cm	

**Tablo 2: Karataş Köyü Halılarının Boyut ve Kalite Tablosu**

KARATAŞ		PASPAS	SECCADE	YOLLUK	KELLE	TABAN
BOYUT	EN KÜÇÜK		80 x 134 cm	89 x 184 cm	127 x 188 c	147 x 330 cm
	EN BÜYÜK		93 x 168 cm	128 x 212 c	137 x 222 cm	162 x 354 cm
KALİTE	DÜŞÜK		21 x 26 cm	20 x 20 cm	19 x 22 cm	23 x 34 cm
	ORTA		22 x 24 cm	25 x 25 cm	25 x 40 cm	26 x 34 cm
	YÜKSEK		23 x 30 cm	28 x 33 cm	27 x 38 cm	25 x 40 cm

**Tablo 3: Ekşili Köyü Halılarının Boyut ve Kalite Tablosu**

EKŞİLİ		PASPAS	SECCADE	YOLLUK	KELLE	TABAN
BOYUT	EN KÜÇÜK		86 x 124 cm		127 x 195 cm	196 x 291 cm
	EN BÜYÜK					
KALİTE	DÜŞÜK					
	ORTA					
	YÜKSEK		26 x 28 cm		23 x 29 cm	26 x 28 cm



**Tablo 4: Killik Köyü Halılarının Boyut ve Kalite Tablosu**

KİLLİK		PASPAS	SECCADE	YOLLUK	KELLE	TABAN
BOYUT	EN KÜÇÜK		74 x 107 cm	78 x 188 cm	118 x 188 cm	
	EN BÜYÜK		96 x 179 cm	103 x 256 cm	124 x 194 cm	
KALİTE	DÜŞÜK		23 x 28 cm	21 x 28 cm	23 x 24 cm	
	ORTA		23 x 32 cm	24 x 25 cm		
	YÜKSEK		25 x 32 cm	24 x 34 cm	22 x 30 cm	

**Tablo 5: Karaveliler Köyü Halılarının Boyut ve Kalite Tablosu**

KARAVELİLER		PASPAS	SECCADE	YOLLUK	KELLE	TABAN
BOYUT	EN KÜÇÜK		84 x 183 cm	76 x 295 cm	131 x 201	200 x 267 cm
	EN BÜYÜK		96 x 168 cm	118 x 185 cm	164 x 295	215 x 306 cm
KALİTE	DÜŞÜK		23 x 27 cm	25 x 28 cm	28 x 33 cm	25 x 29 cm
	ORTA		24 x 32 cm			
	YÜKSEK		27 x 29 cm	25 x 30 cm	25 x 35 cm	30 x 30 cm

**Tablo 6: Kaleiçi Döşemealtı Halılarının Boyut ve Kalite Tablosu**

KALEİÇİ		PASPAS	SECCADE	YOLLUK	KELLE	TABAN
BOYUT	EN KÜÇÜK		94 x 108 cm	119 x 181 cm	121 x 187 cm	
	EN BÜYÜK		109 x 165 cm			
KALİTE	DÜŞÜK			22 x 25 cm		
	ORTA		26 x 30 cm			
	YÜKSEK		27 x 30 cm		34 cm	

### **Döşemealtı Halılarının Kullanım Alanları**

Döşemealtı halıları genellikle seccade, minder, çanta, taban halısı, kelle halısı, yolluk, çeyrek halı şeklinde sınıflandırılır. Eski Yörük geleneklerine göre yaylaya göçerken devenin üzerine en güzel halılarını sererlermiş. Halının çok ve güzel olması zenginliği ve Yörük ağasını temsil edermiş. Yanlarında götürdükleri erzakları da halıdan çuvalların içine koyarlar o çuvaları da çadırlarda bölme duvar gibi kullanırlarmış. Kaba ve uzun havlı dokuyup üzerinde yattıkları ve karyola halısı dedikleri halı türleri de vardır. Bu halıları yere, duvara, kapıya serilirken, kimi zaman üzerinde yeni canlar doğar büyür, kimi zamanda ölen yakınlarını sarıp defneder daha sonra da o halıyı bir camiye bağışlarmış (Aldoğan 1981: 16-26; Seyirci 1992:

183-191). Son yıllarda, özellikle turistik amaçlı üretim sonucu, diğer turistik yörelerde dokunan halılar gibi, Döşemealtı halılarında da bu geleneklerin bozulmaya başladığı dikkati çekmektedir (Akpınar, 1997: 142-148; Seyirci, 1988: 18-22; 1989: 82-84; 1991: 74-77; 1992-1994: 403-411; 1995 b: 36-39).

### **Döşemealtı Halılarının Kompozisyon, Motif ve Renk Özellikleri**

Halk arasında motife “yanış”, motifleri birbirinden ayıran kuşaklara da “su” denir. Genellikle çözgü doğal beyaz, atkı kırmızı renklidir. Halılar zemini süsleyen yanış (desen) adlarına göre isimlendirilir. “Koç boynuzu, eli belinde ve akrep” motifleriyle bezenir.

Zeminde halkın “turunç” dediği bir süsleme bulunabilir. Ağaç şeklinde bir motifle doldurulan zeminde ağacın kollarına “turunç çiçeği” denir. Halıya da “dalı halı” adı verilir. Ağacın orta yerinde, eşkenar dörtgen şekilli bir motif bulunur. Bazı örneklerde ise zeminde göbek motifi bulunur. Halk arasında köşe bölümüne “yelek” adı verilir. Bu bölüm “yelek heybe suyu” denilen geometrik karakterli bir desenle süslenir. “Aklı su” yöre halılarına sonradan girmiştir. Ortadaki çiçek motifinin iki tarafında birer testere dişli yaprak yer alır, aradaki boşluklar üçgen motifleriyle (muska) dolgulanır (Deniz; Aydın, 2010: 426).

### **Döşemealtı Halılarının Kenar Suyu Motifleri**

**Kocasu:** Döşemealtı halılarının geniş kenar süslemelerinde görülen koçboynuzu motifine denir.



**Fotoğraf 2: Kocasu Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)**

**Büyük Albay Suyu:** Kovanlık Köyü’nde dokunan halıların kenar suyunda yer alan Albay Suyu motifi 1960 yıllarında bir albayın yöreye getirip dokuttuğu bir halıdan esinlenerek bu adı aldığı kabul edilmektedir.



**Fotoğraf 3: Büyük Albay Suyu Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)**

**Lâleli Su:** Yayvan ve stilize çiçeklerden meydana gelen bir süslemedir.



**Fotoğraf 4: Lâleli Su Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)**

**Tutmaç Suyu:** Eski halılarda enli, yeni halılarda dar kenar suyunda kullanılmaktadır. Çok kullanılan ve kökü çok eskilere giden bir su motifidir. Çevre şekilli "koyungözü" dizileri arasına yerleştirilmiş iri, sekizgenlerin çiçek haline getirilmiş yıldızı andıran bir süslemedir. Koyungözü dizilerine "boncuk", yıldızlara "tutmaç topu" ve köşelerdeki şekillere 'bıçak ucu' denilmektedir.



**Fotoğraf 5: Tutmaç Suyu Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)**

**Çingilli Su (Göynek Yanışı):** İç su üzerinde kullanılmaktadır. Gömleklerin yaka ve etek uçlarına yapılan kanaviçe deseninden esinlenerek geliştiği söylenmektedir.



Fotoğraf 6: Çingilli Su (Göynek Yanışı) Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)

**Mersin Yapağı Suyu:** Yaprak motiflerinden meydana gelen bir süslemedir. Yörede yetişen mersin ağacı yapraklarına benzetilmektedir.



Fotoğraf 7: Mersin Yapağı Suyu Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)

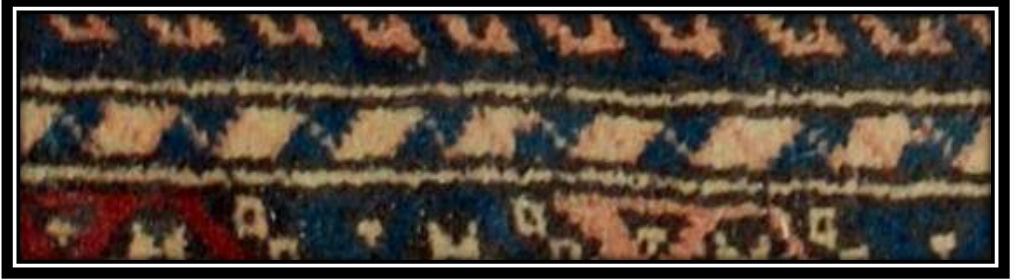
**Deve Suyu:** Döşemealtı halılarının en eski kenar suyu süslemelerindendir. İlk bakışta kuş figürü imiş gibi görünmektedir. Ancak dokuyucular deve figüründen esinlenerek dokunduğunu söylemektedir. Karşılıklı iki devenin şaşkırtmalı bir şekilde bir alt, bir üste yerleştirilmesinden meydana gelmektedir. Bu iki deve arasındaki süslemeye de "çalı" ismi verilmektedir. Ayrıca "çalı yiyen deve" de denilmektedir.



Fotoğraf 8: Deve Suyu Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)



**Motor İzi Suyu:** Birbirine paralel ve vev yerleştirilen kısa hatlardan meydana gelmekte, motorlu bir vasıta lastiğinin bıraktığı izi benzemektedir.



**Fotoğraf 9: Motor İzi Suyu Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)**

**Küçük Albay Suyu:** Bir ters bir düz yerleştirilmiş geometrik desenler arasındaki iri stilize çiçek, küçük üçgen dolgular ve geometrik şekillerden meydana gelen bir süslemedir.



**Fotoğraf 10: Küçük Albay Suyu Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)**

**Nacahlı Su:** Eli belinde motifine benzeyen bir süslemedir. Görünüm açısından bir ters bir düz yerleştirilen üçgen şeklindedir.





Fotoğraf 11: Nacaklı Su Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)

**Kedi İzi:** Kedi izine benzetilen bir desendir.



Fotoğraf 12: Kedi İzi Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)

**S'li su:** Yan yana dizilmiş (S) şekilli bir bezmedir.



**Fotoğraf 13: S'li su Motifi detay görünümü (Derya Elgün, 2014)**

Döşemealtı halılarında zeminde, "Arap (çırakman), el, şingır, heybe suyu, bıçak ucu, tutmaç, top, mektup, mersin yaprağı topu, çetene, çingilli, yastık yanışı, aklı su, böcü (koyun gözü)" desenleri de görülür. Ayrıca yedi farklı göbek motifi bulunur.

#### **Antalya Müzesinin Etnografya Bölümünde Sergilenen Döşemealtı Halıları**

Antalya Müzesi'nde sergilenen 27.7, 74, 18.81, 1.10.75, 1.31, 75, 1.3.79, 1.9.78, 8.28.73 envanter numaralı Döşemealtı halılarının çözümleri, beyaz, atkısı kırmızı yündendir. 8.28.73 envanter numaralı örneğin çözgüsü beyaz, atkısı kahverengidir. Çözgü iplikleri tamamıyla yündür. Renkleri doğal boyalı olup, iki tel "S" bükümlüdür (Barışta, 1989: 18-31).

#### **Kocasulu seccade**

136x120 cm. boyutlarındadır. Gördes düğümü ile dokunmuştur. Dm2'de 30x30 düğüm vardır. Çözgüsü beyaz doğal yün, atkısı kırmızı yün, düğümleri ise boyanmış ve doğal renkli yündendir. Zeminde çivit mavisi ve kırmızı renk yaygındır. Kenar suyunda "tutmaç, develi su, kocasu ve çingilli su", göbek kısmında "kocasu, patates çiçeği, kıvrım, dokuzlu top, şingır", ortasında ve köşe kısmında "heybe suyu" deseni kullanılmıştır (Bkz. Fotoğraf 14).



**Fotoğraf 14: Döşemealtı Halısı, Kocasulu, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env. Nu: 1.9.78 (Öznur Aydın, 2009).**

### **Yeşil Rengin Bulunduğu Halelli Döşemealtı Halısı**

81x122 cm. ölçülerindedir. Gördes düğümü ile dokunmuştur ve dm2 düğüm sayısı, 30x30'dur. Beyaz doğal yün, atkı kırmızı yün, düğümleri ise doğal renkli yündendir (Bkz. Fotoğraf 15).



**Fotoğraf 15: Döşemealtı Halısı, Halelli, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env. Nu:1.3.79 (Öznur Aydın, 2009).**

### **Zemininde Yıldız Motiflerinin Kullanıldığı Döşemealtı Halısı**

162x108 cm. ölçülerindedir. Gördes düğümü ile dokunmuştur ve dm2'deki düğüm sayısı 30x30, çözgüsü beyaz yün, düğümleri ise doğal renkli yündendir (Bkz. Fotoğraf 1Fotoğraf 16).



**Fotoğraf 16: Döşemealtı Halısı, Yıldızlı, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env nu:8.28.73 (Öznur Aydın, 2009).**

### **Deve Suyu ve Deve Hamudu Motifleri ile Bezenmiş Döşemealtı Halısı**

118x91cm. ölçülerindedir. Gördes düğümü ile dokunmuştur. Dm2'deki düğüm sayısı 30x30, çözüğü beyaz yün, düğümleri ise doğal renkli yündendir (Bkz. Fotoğraf 17).



**Fotoğraf 17: Döşemealtı Halısı, Halelli, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env nu:1.31.75 (Öznur Aydın, 2009).**

### **Halelli Döşemealtı Taban Halısı**

162x108cm, Gördes düğümü ile dokunmuştur ve dm2'deki düğüm sayısı 30x30, çözüğü beyaz doğal yün, atkısı kiremit kırmızısı yün, düğümleri ise boyanmış yün ve doğal renkli yündür. Saha çalışmalarında genellikle zemin renginde yeşil ve kırmızı kullanılmıştır. Kenar suyunda "tutmaç, kocasu, develi su nadiren nacaklı su"; göbek kısmında "el, arap, dokuzlu top, halelli" desenleri kullanılmıştır. Halelli Halılar taban ve seccade boyutundadır. Seccade boyundaki halılarda kenar suyu tek sıra kullanılmıştır. Yörede en yaygın dokunan halılardandır (Bkz. Fotoğraf 18).



**Fotoğraf 18: Döşemealtı Halısı, Halelli, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env. nu: 8.28.73 (Öznur Aydın, 2009).**



### **Tutmaç Toplu Döşemealtı Halısı**

Gördes düğümü ile dokunmuştur. Dm<sup>2</sup> düğüm sayısı 30x30 çözgüsü beyaz doğal yün, atkısı kırmızısı yün düğümleri ise boyanmış yün ve doğal renkli yündür, 142x110cm ölçülerindedir (Bkz. Fotoğraf 19).



**Fotoğraf 19: Döşemealtı Halısı, Tutmaç toplu, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env nu: 2.18.81 (Öznur Aydın, 2009).**

### **Halelli Seccade Döşemealtı Halısı**

81x122 cm. boyutlarındadır. Gördes düğümü ile dokunmuştur. Dm<sup>2</sup>'sinde düğüm sayısı 30x30, çözgüsü beyaz doğal yün, atkısı kırmızısı yün düğümleri ise boyanmış yün ve doğal renkli yündür (Bkz. Fotoğraf 20 ve Fotoğraf 21).



**Fotoğraf 20: Döşemealtı Halısı, Halelli, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env. nu: 1.3.79 (Öznur Aydın, 2009).**





**Fotoğraf 21:** Antalya- Döşemealtı-Kovanlık Köyü-Fatma Yıldırım-138x239 cm/23x29 kalite. Kenar suyu; tutmaç, koza çiçeği, bulanık su, develi su, ortası halelli, arap, dokuzlu top, el (Derya Elgün, 2014).



**Fotoğraf 22:** Antalya- Döşemealtı-Kovanlık-Dudu Gökçe-89x227 cm-21x31 kalite, Kenar suyu; tutmaç, çiçekli su, ortası halelli, arap, el (Derya Elgün, 2014)

### **Sekiz Kollu Döşemealtı Halısı**

134x115 cm, Gördes düğümü ile dokunmuştur. Dm<sup>2</sup> düğüm sayısı 30x30, çözgüsü beyaz doğal yün, atkısı kırmızısı yün düğümleri ise boyanmış yün ve doğal renkli yündür (Bkz. Fotoğraf 23).



**Fotoğraf 23: Döşemealtı Halısı, Sekizkollu yıldız suyu ile bezenmiş, Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümü, Env. nu:1.10.75 (Öznur Aydın 2009).**

### **Halelli Seccade**

165x126 cm, cm<sup>2</sup>'deki düğüm sayısı 3x4'tür. Kırmızı yeşil, beyaz, mavi, kahverengi renktedir. Zeminde stilize kuş, ala para, Arap eli yıldız, yantır, şingır, mersin topları ve kıvrım motifleriyle süslüdür. Kenar suyunda ise içten dışa doğru tutmaç suyu, bulanık su, develi su, develi su, bulanık su, tutmaç suyu vardır.



**Fotoğraf 24: Döşemealtı Halısı, Halelli yolluk (soldaki) ve seccade halısı (sağdaki), Kovanlık Köyü (Öznur Aydın, 8 Mayıs 1991).**

### **Dokuzlu Top (Yıldızlı) Döşeme Altı Halısı**

Kovanlık Köyü'nde çeyizlik amacı ile dokunmuştur. 115x164 cm boyutlarındadır. Dm<sup>2</sup>'deki düğüm sayısı 30x40'tır. Renkleri koyu mavi, al, beyaz, yeşildir. Seccadenin orta zemininde top (yıldız), kenar suyunda ise içten dışa doğru kaydırma, tutmaç suyu, dokuzlu yıldızlı top, kaydırma, tutmaç suyu yanışları yer alır.



**Fotoğraf 25: Döşemealtı Halısı, Üç Toplu Kocasulu, Kovanlık Köyü (Öznur Aydın, 8 Mayıs 1991).**



**Fotoğraf 26: Antalya- Döşemealtı-Karataş Köyü-Koleksiyoner-Halil Börekçi-145x270cm-28x35 kalite. Kenar suyu; tutmaç, kocasulu, yantr, meme ucu çiçeği, develi su, bulanık su ortası 9 adet toplu, kenarlarda yarım top (Derya Elgün, 2014).**



**Fotoğraf 27: Antalya- Döşemealtı-Ekşili-Ayşegül Çelik-196x291 cm / 28x26 kalite.**

**Kenar suyu; tutmaç, kocasulu, yantr, meme ucu çiçeği, albay suyu ortası 18 adet toplu, kıvrım, heybe suyu, şıngır (Derya Elgün 2014).**

### **Kuleli Yıldız Toplu Seccade**

Günümüzde dokunmayan yaklaşık 70 yıl önce dokunmuş örneklerine rastladığımız döşemealtı seccadesidir. 180x125 cm boyutlarındadır. Cm<sup>2</sup>'deki düğüm sayısı 3x4'tür. Seccadenin orta zeminde kule, stilize yıldız, kıvrım, eli belinde, (pıtırak) buturak, lâle motifleri bulunmaktadır. Kenar sularında kıvrım, kaydırma, göynek yanışı, tutmaç suyu motifleri bulunur.

### **Akrepli Seccade**

Karaveliler ve Kovanlık Köyü'nde çeyiz amaçlı dokunan halı örneklerindedir. 115x150 cm boyutlarındadır ve dm<sup>2</sup>'deki düğüm sayısı 30x30'dur. Zeminde çengellerden meydana gelen eşkenar dörtgen şekilli madalyonun iç dolgusunu akrep motifi oluşturur. Madalyonların köşesinde birer çiçek motifi yer alır. Açık mavi, al, beyaz, kiremit rengi, koyu mavi renklidir. Kıvrımlar içinde çiçek köşelerde kıvrım, kenarlarda ise içten dışa göynek yanışı, kocasu, tutmaç suyu yanışıyla süslüdür. Zeminde çırakman veya mersin yaprağı yanışı yer alır. Mihrap köşelerinde de heybe suyu motifi görülür (Aldoğan, 1981: 20).





**Fotoğraf 28: Döşemealtı Halısı, Akrepli Halı, Kovanlık Köyü (Öznur Aydın, 8 Mayıs 1991).**

### **Koyun Haplı Dalı Seccade**

125x200 cm. boyutlarındadır. Dm<sup>2</sup>'deki düğüm sıklığı 30x40'tır. Renkleri al, mavi, beyaz, kirlili sarı, laciverttir. Zeminde koyun hapa, yıldız, çiçek dal motifleri ile içten dışa doğru kıvrım, çingillisu, koca su, tutmaç suyu, köşelerde heybe suyu bulunmaktadır. Çoğunlukla küçük seccadelerde görülen dallı motifine "Tırnaklı Çiçek" de denilmektedir. Boşluklar gömlek yanışı, tutmaç topları ve mersin yaprağı topları ile doldurulmuştur. Zeminde iki büyük altıgen ve bu altıgenleri birleştiren küçük bir eşkenar dörtgen motifli ile doldurulmuş boşluklarda yine mersin yaprağı topları bulunmaktadır.

### **Toplu Seccade**

Kovanlık Köyü'nde dokunan bu halılarda kenar suyunda yer alan albay suyu motifli 1960 yıllarında bir albayın yöreye getirip dokuttuğu bir halı sonucu benimsenmiş ve bu isimle anılır hale gelmiştir. 123x197 cm boyutlarındadır. Dm<sup>2</sup>'deki sıklığı da 30x30'dur. Renkleri al, kahverengi, yeşil, devetüyü, beyazdır. Toplu, göbekli, orta zeminde top, çiçek, dal motifleri bulunmaktadır. İçten dışa doğru kıvrım, heybe suyu keme dişi, albay suyu, koca su, tutmaç suyu yanışları görülür. Bazı örneklerinde Arap (çırakman), eşkenar dörtgen ve çiçek motifleri yer alır (Aldoğan, 1981: 20).





**Fotoğraf 29: Antalya- Döşemealtı – Karataş- Koleksiyoner Halil Börekçi- 89x184 / 28x33 kalite. Kenar suyu; tutmaç, develi su ortası toplu, heybe suyu, kıvrım, para (Derya Elgün, 2014)**

### **Terazi Toplu Döşemealtı Halısı**

Zemin renginde beyaz ve turuncu kullanılmıştır. Kenar suyunda “tutmaç, mersin yaprağı suyu, kocasu, develi su, çingilli su ve s’li su”, göbek kısmında “terazili top, patates çiçeği, meme ucu çiçeği, arap, yıldız”, köşelerde de “heybe suyu” motifi kullanılır. Seccade ve taban halısı tipleri dokunmaktadır.



**Fotoğraf 30: Antalya- Döşemealtı-Kovanlık-Fatma Yıldırım- 135x260 cm / 21x25 kalite. Kenar suyu “tutmaç, kocasu, yantr, şingır, mersin yaprağı ortası terazili top, heybe suyu, patates çiçeği, meme ucu çiçeği” desenleri ile süslenir (Derya Elgün, 2014).**

### **Dallı Halı**

Zemin rengi kırmızı ve çivit mavisi ağırlıklıdır. Kenar suyu motiflerinde “tutmaç, kocasu, mersin yaprağı suyu ve çingilli su”, göbek kısmında “dallı, koyun hapı, dikenli top, kıvrım”, köşelerde “heybe suyu” motifleri kullanılmıştır. Taban ve yolluk halısı tipleri dokunur.



**Fotoğraf 31: Döşemealtı Dallı Halı (Öznur Aydın, 1991).**



**Fotoğraf 32: Antalya-Döşemealtı Dallı Kocasulu Halı-Killik-Ekrem Ekin-113x187 cm / 25x24 kalitelidir. Kenar suyunda, “tutmaç, kocasulu, yantır, meme ucu çiçeği, albay suyu ortası dallı akrepli, kıvrım, para” desenlidir (Derya Elgün, 2014).**



**Fotoğraf 33: Döşemealtı Halısı, Kovanlık Köyü (Öznur Aydın, 1991).**



**Fotoğraf 34: Antalya- Döşemealtı- Karataş Köyü, Koleksiyoner Halil Börekçi, 122x180 cm / 26x33 kalite. Kenar suyu "tutmaç, develi su, çingilli su, bulanık su ortası kocasulu, heybe suyu, dokuz top, kıvrım, şingır, dikenli top, meme ucu çiçeği" kullanılmıştır (Derya Elgün, 2014).**

## **Yastık Topu**

Zemin renginde kırmızı hâkimdir. Kenar suyu "tutmaç, bulanık su ve kocasu", göbek kısmı "koyun hapı, yastık topu, şingır, meme ucu çiçeği, kıvrım, dikenli top", köşeler "heybe suyu" deseni ile süslüdür. Paspas, seccade ve taban halısı tipleri dokunmaktadır.



**Fotoğraf 35: Antalya – Döşemealtı – Kovanlık Köyü – Fatma YENEN – 131x234 cm – 22x28 kalite. Kenar suyu; mersin yaprağı, tutmaç, kocasu, yantır, şingır ortası akrepli dallı, heybe suyu, kıvrım, dokuz top (Derya Elgün, 2014).**

## **Toplu Halı**

Kırmızı ve çivit mavisi ağırlıklıdır. Kenar suyu motifi olarak tutmaç, çingilli su, kıvrım, kocasu, albay suyu, develi su, bulanık su, nacaklı su göbek motifi olarak da toplu, şingır, meme ucu çiçeği, dokuz top, dikenli top, para, yıldız, kedi izi, vazo, arap, köşelerde heybe suyu kullanılmıştır. Ebat olarak seccade, taban halısı ve yolluk dokunmuştur.





**Fotoğraf 36:** Antalya – Döşemealtı – Karaveliler Köyü – Ali ÇAKIR – Durkadin ÇAKIR – 84x183 cm – 29x27 kalite - kenar suyu; tutmaç, çingilli su, kırmızı zemin üzerine üç adet toplu, heybe suyu, şingır, para, meme ucu çiçeği, kıvrım (Derya Elgün, 2014).

### **Mihraplı Halı**

Kenar suyunda tutmaç, nacaklı ve mersin yaprağı suyu kullanılmıştır. Göbek kısmında “üçlü mihrap, mihrap içinde hayat ağacı, dokuzlu top, ibrik ve uçak” (gemi) motifleri görülür. Ebat olarak sadece seccade boyu vardır. Dokumalar arasında en nadir görülen bir halı çeşididir.



**Fotoğraf 37:** Antalya – Döşemealtı – Kovanlık Köyü – Hatice – Muharrem ÖZTÜRK – 81x128 cm- 22x26 kalite. Kenar suyu; tutmaç, S motifli ortası uçak, mihraplı, heybe suyu, dokuzlu top, kıvrım (Derya Elgün, 2014).



### **Dallı Akrepli**

Zemin rengi kırmızı ve çivit mavisi ağırlıklıdır. Kenar suyu motiflerinde "tutmaç, kocasu, mersin yaprağı suyu ve çingilli su"; göbek kısmı motiflerinde de "akrep, dallı, koyun hapı, dikenli top, kıvrım, meme ucu çiçeği, vazolu", köşelerde "heybe suyu" ile karakteristiktir. Taban ve yolluk halısı tipleri görülür.



**Fotoğraf 38:** Antalya - Döşemealtı – Kovanlık Köyü – Fatma YILDIRIM - 76x139 cm 22x32 kalite. Kenar suyu; tutmaç, kedi izi, orası dallı akrepli, kıvrım, mersin yaprağı çiçeği, heybe suyu, dokuz top (Derya Elgün, 2014).

### **Döşemealtı Halısı**



**Fotoğraf 39:** Antalya – Döşemealtı – Kovanlık Köyü – Fatma YENEN – 76x139 cm – 23x27 kalite. Kenar suyu; mersin yaprağı, ortası kocasu, heybe suyu, kıvrım, şıngır, patates çiçeği (Derya Elgün, 2014).



**Fotoğraf 40: Antalya – Döşemealtı – Killik Köyü – Ekrem EKİN – 113x187 cm – 24x25 kalite. Kenar suyu; tutmaç, koca sulu, yantır, şingır, develi su, bulanık su ortası terazi toplu, patates çiçeği, dokuz top (Derya Elgün, 2014).**

## **Sonuç**

Döşemealtı, Antalya iline bağlı bir beldedir. Kovanlık, Karataş, Eksili, Killik ve Karaveliler köylerinden meydana gelir. Bu köylerde dokunan halılar malzeme, teknik, boya, desen ve çeşit açısından benzer özelliklere sahiptir. Çalışmamız yörede 2005 yılından bu yana sürdürdüğümüz araştırma verilerine dayanmaktadır.

Döşemealtı halılarının kullanım alanları, adları, kompozisyon, motif ve renk özellikleri, kalite ve boyutları değiştirilmeden kayıt altına alınarak makalede yer alması sağlanmıştır. Son on yıl içerisinde Döşemealtı ve köylerinde dokunan ve çeyiz olarak saklanan halıların dokunduğu tarihler özellikle yer verilmeye çalışılmıştır. Araştırma sırasında Döşemealtı köylerinde dokuma tezgâhına çok az rastlanılmıştır. Kaynaklarda verilen bilgiler doğrultusunda 500 yıl önce Kovanlık Köyü'ne yerleşen Karakoyunlu Yörüklerinin Döşemealtı halısı dokudukları söylenmektedir. Yakın zamana kadar her evde en az bir dokuma tezgâhı bulunmaktaydı. Günümüzde Döşemealtı köylerinde dokuma tezgâhı yok denilecek kadar azalmıştır. Son on yıl öncesine kadar bazı evlerde halı dokumasının yapıldığı, daha sonra tezgâhların kaldırıldığı dokuyucular tarafından ifade edilmektedir.

Kovanlık Köyü'nde Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı sanayi ve turizm sektörlerinde rekabetçiliğin artırılması, mali destek programı çerçevesinde 18.03.2011 tarihinde TR/10/KAMU/01-66 referans numarası ile Akdeniz Üniversitesi Proje Geliştirme ve Araştırma Merkezi tarafından "Gelenekten Geleceğe Döşemealtı Halıcılığı" Projesi yapılmıştır. Merkez, 05.07.2012 tarihinde açılmış ve 13.07.2012 itibariyle eğitimlere başlamıştır. 12 küçük, 3 adet büyük tezgâh kurularak 22 kadın dokuyucunun Döşemealtı Halısı dokuması için destek verilmiştir. Ancak merkez ile dokuyucular arasında yaşanan sorunlar nedeni ile üretimler durdurulmuştur. Köylerde gözlemlenen en büyük sorun Döşemealtı halılarında tüccarların istekleri üzerine farklı motiflerle dokunan halıların orijinal, Döşemealtı halılarının karakteristik özelliklerinin korunmadığı ve siparişe göre dokuma yapılmasından dolayı gelenekselliğin bozulmasıdır.

Atkı ve çözümlü ipliklerinin fabrikadan alınması, boyalarının doğal boya yerine kimyasal boya kullanılması, kalitesinin 36x40 'dan 28x32'ye, hatta 20x20'lere düşmesi halı tüccarlarının yeni halıları çamura yatırıp güneşte bırakıp eskimiş gibi bir görüntü sağlamaları ve antika yerine satmaları bu yöredeki Döşemealtı halılarının değerinin düşmesine ve üretimin azalmasına hatta yok olmasına sebep olmuştur. Bu sorunların çözülmesi adına Akdeniz Üniversitesi Proje Geliştirme ve Araştırma Merkezi tarafından kurulan merkez ve çalışmalar kurulduğu amacın dışına çıkarak istenen güveni yaratmaması sebebi ile sürdürülebilirliği ortadan kalkmıştır. Köye yapılan yatırımlar bu nedenle uzun yıllar atıl kalarak proje binasının kapısına kilit vurulmuş ve daha sonraki süreçte ise Döşemealtı kaymakamlığı aracılığı ile tezgâhlar halk eğitim merkezi ve hapishanesine devredilmiştir. Bu proje de bölgede halı dokumacılığının tamamen bitmesini ve ortadan kalkmasını sağlamıştır.

## Kaynakça

- Akpınar, Candan (1997). Antalya Döşemealtı Halıları, *Antik & Dekor*, Sayı 41, s. 142-148.
- Aktan, Oğuz (1996). Antalya Çevresinde ve Güney Anadolu'da Depreşen ve Dinen Konar-Göçer Asabiyeti, 1. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları Sosyo-Kültürel Yapısı (Yörükler) Sempozyumu Bildirileri, Antalya, Ankara.
- Aldoğan, Ayşen (1981). Döşemealtı Halıları, *Sanat Dünyamız*, Yıl 8, Sayı 23, s. 16-26.
- Altınay, Refik Ahmet (1930). *Anadolu'da Türk Aşiretleri*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Arıkan, Zehra (1988). *XV-XVI. Yüzyıllarda HamitSancağı*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Atılğan, A. Kerim (2012). *Döşemealtı, Dünden Bugüne Antalya* (Cilt. 1).
- Barışta, Örcün (1989). Selçuklu Dönemi Tekstil Sanatı Üzerine, Antalya 3. Selçuklu Semineri (10-11 Şubat 1989) Bildiriler s. 18-31, Antalya: Antalya Valiliği Yayınları.
- Deniz, Bekir; Aydın, Öznur (2010). Döşemealtı Halıları, *Dünden Bugüne Antalya* (Cilt. 2). s. 429-435, Antalya: Antalya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Döşeme Altı Haritası (2019, 27 Ocak). Erişim Adresi: <https://shorturl.at/djGIN>.
- Döşeme Altı Tarihçesi. (2014, 20 Mart). Erişim Adresi: <http://www.dosemealti.bel.tr/tr/m/dosemealti/tarihcesi.html>.
- Ercenk, Giray (2012). *Dünden Bugüne Döşemealtı ve Su Saklama Yapıları* (3. baskı.). Antalya: Antalya Ticaret ve Sanayi Odası.
- Halaçoğlu, Yusuf (1991). *XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun İskan Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi*. Ankara: TTK Yayınları.
- Orhonlu, Cengiz (1987). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Aşiretlerin İskanı*. İstanbul.
- Resmi Gazete (2021, 15 Nisan). Erişim Adresi: <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2021/04/20210415-2.htm>.
- Seyirci, Musa (1988). En Eski Döşemealtı Halılarından Altı Örnek, *Milli Kültür Dergisi*, Sayı 62, s. 18-22.
- Seyirci, Musa (1989). Döşemealtı Yöresi Halılarından İlginç Bir Örnek, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 3, s. 82-84, Türkiye İş Bankası Yayını.
- Seyirci, Musa (1991). Antalya Yöresinde Yaşayan Yeni Osmanlı Aşireti, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 9, s. 74-76, Türkiye İş Bankası Yayını.
- Seyirci, Musa (1992-1994). Turistik Amaçla Üretilen Döşemealtı Halılarında Bozulmalar, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve

Sorunları Sempozyumu Bildirileri, s. 403-411, İzmir: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayını.

Seyirci, Musa (1995 a). Alanya Çevresinde Yaşayan Bahşiş Yörükleri, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 25, s. 40-44, Türkiye İş Bankası Yayını.

Seyirci, Musa (1995 b). Döşemealtı Halıları ve Adnan Selekler Koleksiyonu, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 26, s. 36-39, Türkiye İş Bankası Yayını.

Seyirci, Musa (1996). Antalya Yörükleri, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 29, s. 49-51, Türkiye İş Bankası Yayını.

Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler): tarihleri, boy teşkilâtı, destanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi

Tekindağ, M. C. Şehabeddin (1971). Teke-Eli-Teke-ili, *İslam Ansiklopedisi* (121. Cüz), İstanbul.

Türkay, C. (2001). *Başbakanlık arşivi belgeleri'ne göre Osmanlı İmparatorluğunda oymak, aşîret ve cemâatlar*. İstanbul: Tercüman Yayınları.



**Kaynak Kişiler**

Adı Soyadı : Halil BÖREKÇİ  
Doğum Yeri-Yılı : Antalya-1952  
Cinsiyeti : Erkek  
Öğrenim Durumu : Üniversite Mezunu  
Mesleği : Eczacı-Halı Tüccarı  
Görüşmenin Yapıldığı Tarih : 30.01.2014

Adı Soyadı : Ayşegül ÇEVİK  
Doğum Yeri-Yılı : Antalya, Ekşili-1990  
Cinsiyeti : Kadın  
Öğrenim Durumu : Üniversite Mezunu  
Mesleği : Esnaf  
Görüşmenin Yapıldığı Tarih : 05.02.2014

Adı Soyadı : Fatma YILDIRIM  
Doğum Yeri-Yılı : Antalya, Kovanlık-1950  
Cinsiyeti : Kadın  
Öğrenim Durumu : İlkokul Terk  
Mesleği : Ev Hanımı  
Görüşmenin Yapıldığı Tarih : 22.01.2014

Adı Soyadı : Ekrem EKİN  
Doğum Yeri-Yılı : Antalya, Killik-1969  
Cinsiyeti : Erkek  
Öğrenim Durumu : İlkokul Mezunu  
Mesleği : Halı Tüccarı  
Görüşmenin Yapıldığı Tarih: 05.02.2014

Adı Soyadı: Derya ELGÜN

Doğum Yeri-Yılı : Antalya-16.03.1979  
Cinsiyeti : Kadın  
Öğrenim Durumu : Yüksek Lisans Mezunu  
Mesleği : Serbest Ticaret  
Görüşmenin Yapıldığı Tarih: 2014



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 18.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 14.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Etikan S.; Ölmez. F.Ö.; Kılıçarslan H. (2022). “Mucur Yöresi Çeyiz Geleneğinde Yer Alan Dokumalar”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 80-96.

\*Citation: Etikan S.; Ölmez. F.Ö.; Kılıçarslan H. (2022). “Weavings In The Dowry Tradition Of Mucur District”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 80-96.

## MUCUR YÖRESİ ÇEYİZ GELENEĞİNDE YER ALAN DOKUMALAR<sup>1</sup>

*Sema ETİKAN\** – *Filiz Nurhan ÖLMEZ\*\** – *Hande KILIÇARSLAN\*\*\**

### Öz

Çeyiz hazırlama geleneği Anadolu kültüründe kız çocuğun doğumuyla başlamakta ve evlendiği güne kadar devam etmektedir. Halk arasında yaygın olarak kullanılan “Kız beşikte, çeyiz sandıkta” sözü de bu geleneği en iyi şekilde anlatmaktadır. Genel anlamda bir genç kızın çeyizinde, evlendiğinde günlük yaşamı içerisinde ihtiyaç duyacağı, mutfak eşyası, yatak, yorgan, çeşitli örtüler, halı ve düz dokuma teknikli yaygı, yastık, minder, çuval ve heybe gibi çeşitli dokumalar yer almaktadır. Bu çeyizlik olarak hazırlanan eşya ailenin ekonomik durumu ile bağlantılı olarak farklılık gösterdiği gibi aynı zamanda yöresel anlamda da gelenek ve göreneklere bağlı olarak bazı değişiklikler barındırmaktadır. Her aile kendi maddi imkânları doğrultusunda ve yaşadığı çevrenin sözlü geleneği çerçevesinde çeyiz hazırlığını tamamlamaktadır. Her ne kadar farklılıklar olsa da Anadolu’nun hemen her yöresinde çeyizlik eşyanın başında dokumalar yer almaktadır. Ancak günümüzde gelişen teknoloji, değişen yaşam koşulları ve moda gibi faktörler, çeyiz hazırlama geleneğinde ve çeyizde yer alan eşyada değişiklik olmasına neden olsa da çeyiz hazırlama, kültürel bir değer olarak birçok yörede sürdürülmektedir. Bu çalışmada, Mucur yöresinde evlilik çağına gelmiş genç kızların çeyizinde yer alan dokumaların, kullanım amaçlarına göre çeşitlerinin tespit edilmesi ve bu dokumaların boyut, renk, motif ve desen özellikleri açısından incelenerek belgelenmesi ve tanıtılması amaçlanmıştır. İnceleme sonucunda, yöre çeyiz geleneğinde 6’lı halı yastık takımının öncelikli olarak bulunduğu ve beraberinde de duvar halısı/kilimi, seccade, namazlağı ve çuval dokumaların yaygın olarak yer aldığı belirlenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Mucur, çeyiz, dokuma, halı, kilim.

<sup>1</sup> Bu çalışmada, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen GSF.A3.17.002 no’lu projenin verilerinden yararlanılmıştır.

\* Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, [etikansema@gmail.com](mailto:etikansema@gmail.com) / ORCID: 0000-0001- 5347-200X.

\*\* Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, [filnurol@gmail.com](mailto:filnurol@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-2764-4514.

\*\*\* Doç., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, [hande.kilicarslan@ahievran.edu.tr](mailto:hande.kilicarslan@ahievran.edu.tr) / ORCID: 0000-0001-9332-4730.

## **WEAVINGS IN THE DOWRY TRADITION OF MUCUR DISTRICT**

### **Abstract**

The tradition of preparing a dowry begins with the birth of a girl in Anatolian culture and continues until the day she gets married. The phrase “girl in a cradle, dowry in chest” is also widely used among the people and describes this tradition in the best way. In general, a young girl’s dowry includes various textiles that she will need in her daily life, such as kitchen utensils, bedding, quilts, various covers, carpet and flat weaving mats, pillows, cushions, sacks and saddlebags. The items prepared as this dowry differ depending on the economic situation of the family and at the same time contain some changes depending on the local traditions and customs. Each family completes the dowry preparation in line with their own financial means and the oral tradition of the environment they live in. Although there are differences, weavings are the leading dowry items in almost every region of Anatolia. However, although the factors such as developing technology, changing living conditions and fashion cause changes in the tradition of dowry preparation and the goods in the dowry, dowry preparation is tried to be continued as a cultural value in many regions. In this study, it is aimed to determine the types of weavings in the dowry of young girls who have reached the age of marriage in the Mucur region, according to their intended use, and to document and introduce these weavings by examining them in terms of size, color, motif and pattern features. As a result of the examination, it was determined that the 6 piece carpet pillow set was the priority in the dowry tradition of the region and that the wall rugs, sacks and haral weavings were common.

**Key words:** Mucur, dowry, weaving, carpet, rug,

## **Giriş**

Çeyiz hazırlama geleneği Anadolu kültüründe kız çocuğun doğumuyla başlamakta ve evlendiği güne kadar devam etmektedir. Halk arasında yaygın olarak kullanılan "Kız beşikte, çeyiz sandıkta" sözü de bu geleneği en iyi şekilde anlatmaktadır. Genel anlamda bir genç kızın çeyizinde, evlendiğinde günlük yaşamı içerisinde ihtiyaç duyacağı, mutfak eşyası, yatak, yorgan, çeşitli örtüler, halı ve düz dokuma teknikli yaygı, yastık, minder, çuval ve heybe gibi çeşitli dokumalar yer almaktadır. Bu çeyizlik olarak hazırlanan eşya ailenin ekonomik durumu ile bağlantılı olarak farklılık gösterdiği gibi aynı zamanda yöresel anlamda da gelenek ve göreneklere bağlı olarak bazı değişiklikler barındırmaktadır. Her aile kendi maddi imkânları doğrultusunda ve yaşadığı çevrenin sözlü geleneği çerçevesinde çeyiz hazırlığını tamamlamaktadır.

Çeyiz; Arapça "cihaz" sözünden gelmekte ve evlilik çağına gelmiş bir genç kız için hazırlanan sandık eşyası ve baba evinden kendi evine götürdüğü her türlü kullanım eşyasını ifade etmektedir (Artun 2014: 159). Çeyizlik eşya bu amaçla özel olarak yapılmış ve "çeyiz sandığı" olarak adlandırılan bir sandık içerisinde biriktirilmekte ve gerektiğinde de bu sandıkla taşınmaktadır.

Anadolu'nun hemen her yöresinde çeyizlik eşyanın başında dokumalar yer almaktadır. Ancak günümüzde gelişen teknoloji, değişen yaşam koşulları ve moda gibi faktörler, çeyiz hazırlama geleneğinde ve çeyizde yer alan eşyada değişiklik olmasına neden olsa da çeyiz hazırlama, kültürel bir değer olarak birçok yörede sürdürülmektedir. Bu yörelerden biri de Mucur ilçesidir.

Mucur, Kırşehir ilinin ikinci büyük ilçesidir. İl merkezine 21 km uzaklıkta olan ilçe, Orta Anadolu'nun karakteristik bir yerleşim yeridir. 42 köyü bulunan Mucur'un doğusunda Hacıbektaş, batısında Kırşehir, kuzeyinde Çiçekdağı ve güneyinde de Gülşehir yer almaktadır (Şahin 2006: 7). M.Ö. 1800-1200 yılları arasına tarihlendirilen Hititler döneminden bu yana önemli bir yerleşim yeri olan ilçe, 1075 yılı itibarıyla Anadolu Selçuklu Devleti'nin egemenliğine girmiş ve bu tarihten sonra da bir Türk şehri olarak anılmıştır (Akyürek, Köksal, Yıldırım 1997: 5; Şahin 2006: 10,11). Tarih boyunca bölgede yaşayan medeniyetler, bıraktıkları kültürel miras ile ilçede zengin bir tarihi geçmiş oluşturmuşlardır. Yeraltı şehirleri, kiliseler ve tarihi şehir kalıntılarından "Mucur Yeraltı Şehri", Aflak ve Aksaklı Kliseleri", "Uyluk ve Karadurak Şehir Kalıntıları" bu tarihi miraslardan bazılarıdır. Ayrıca ilçe, Seyfe Gölü gibi doğal bir zenginliğe de sahiptir (Akyürek vd. 1997: 51-55; Şahin 2006: 16-29).

Başta buğday, arpa ve mercimek yetiştiriciliği olmak üzere tarım ve hayvancılık ilçenin önemli geçim kaynaklarıdır. (Cihan 1990: 186-187). İlçe sınırları içerisinde yer alan ve "Tepesidelik Tuzlası" adıyla bilinen tuz madeni de ilçenin ekonomik zenginliklerinden biridir. Ancak rezervlerinin azalması nedeniyle günümüzde eskisi kadar verimli çalışmamaktadır (Akyürek vd. 1997: 43; Cihan 1990: 186-187). Bunların yanı sıra dokumacılık da ailelerin yine önemli bir gelir kaynağı olarak uzun yıllar sürdürülmüştür.



Mucur ve çevresinde ailelerin çocuklarına hazırladığı çeyizlik eşya; yorgan (4 adet), yorgan kılıfı, döşek (2 adet), çeşitli kullanım amacı için işlemeli örtüler (masa örtüsü, sandık örtüsü, karyola örtüsü), yün çorap, patik, eldiven, halı yastık yaygısı (işlemeli), perde, oyalı tülbentler, peşkir, lif, mutfak eşyası ve çeşitli giysilerden oluşmaktadır. Bunların yanı sıra halı ve düz dokuma teknikli seccade, namazlağı, duvar halısı/kilimi, sedir halısı, halı yastık, minder, kilim, heybe ve çuval ile tülü dokumalar da yörede ailelerin ekonomik imkânları doğrultusunda çeyizlerde ilk sırada yer almaktadırlar.

Bu çalışmada, yörenin köklü dokuma kültürü bünyesinde var olan ve Mucur yöresinde evlilik çağına gelmiş genç kızların çeyizinde yer alan dokumaların, kullanım amaçlarına göre çeşitlerinin tespit edilmesi ve bu dokumaların boyut, renk, motif ve desen özellikleri açısından incelenerek belgelenmesi ve tanıtılması amaçlanmıştır.

Bu amaçla yöreye ziyaretler yapılmış ve yöre insanı ile yapılan yüz yüze görüşmeler ile çeyiz geleneği konusunda bilgi edinilmiştir. Yörede çeyiz geleneğinde yer alan ibadet, iç mekân donatımı, ölümlük-dirimlik ve taşıma-depolama amaçlı dokumalar belirlenmiş, bu dokumaların fotoğrafları çekilerek belgelenmiştir. Aynı zamanda dokumaların boyut, dm<sup>2</sup>'deki düğüm sayısı, saçak uzunluğu, etek örgü boyu gibi bazı teknik özellikleri ile dokuma tekniği, renk motif ve desen özelliği, ömrü gibi bilgileri de tespit edilmiştir. Edinilen bu bilgiler "Mucur Yöresi Çeyiz Geleneğinde Yer Alan Dokumalar" başlığı altında ibadet, iç mekân donatımı, ölümlük-dirimlik ve taşıma-depolama amaçlı dokumalar olmak üzere kullanım amacına göre sıralanarak örneklerle sunulmuştur.

### **Mucur Yöresi Çeyiz Geleneğinde Yer Alan Dokumalar**

Anadolu'nun hemen her yöresinde köklü bir geleneği olan dokumacılık ve üretilen dokumalar, günlük yaşam içerisinde ihtiyaç duyulan birçok eşyanın temelini oluşturmakta ve aynı zamanda bu eşya çeyizlerde de yer almaktadır. Her ne kadar yaşam biçiminde görülen değişim hızlı bir şekilde devam etse de dokumalar buna rağmen birçok yörede çeyizlik eşyanın başında bulunmaktadır.

İbadet amaçlı kullanılmak üzere dokunan seccade ve namazlağılar, iç mekân donatımında kullanılmak üzere dokunan çeşitli büyüklükte yaygılar, sedir örtüleri, duvar halı ve kilimleri, halı yastıklar, ölümlük-dirimlik olarak adlandırılan ve defin işlemi sırasında cenazenin sarılarak taşınması amacıyla dokunan büyük boyutlu dokumalar, başta tarımsal ürünler olmak üzere çeşitli ürün ve eşyanın taşınmasında ve depolanmasında kullanılan çuval, haral ve heybeler Anadolu'nun hemen her yöresinde olduğu gibi Mucur ve çevresinde de çeyizlik dokumaların başında gelmektedir. Bu çeyizlik dokumalar yörede hem halı hem de düz dokuma teknikleri ile üretilmektedir.

Halı sanatı içerisinde kendine özgü desen özelliği ile ayrı bir yerde olan seccadeler, İslam kültür dünyasının da bir parçasıdır. İbadet için temiz bir alan yaratma gerekliliğinden dolayı bir ibadet aracı olarak İslam dininde yerini almıştır, ancak kullanılması mecbur tutulmamıştır

(Nekrasova, Kınayeva 1997: 2; Paquin 1983: 5-18). Seccadeler ibadet için temiz bir alan oluşturmalarının yanı sıra kutsal bir alan oluşturmalarından dolayı da özgün bir süsleme tarzına sahiptirler. Seccadelerde süsleme unsurlarının başında mihrap gelmektedir. Mihrap ilk kez 8. yüzyıl başında ortaya çıkmış ve camide kible yönünü belirleyen kemer şeklinde bir nişten oluşmaktadır. Niş ve kemer mimari süsleme elemanlarıdır. Bütün dinlerde ve inançlarda ilahi gücü simgeleyen bir süsleme elemanı olarak kullanılmışlardır. İslam mimarisinde de aynı şekilde kemer gücün, dini aşkın ve kutsal geçişin sembolü olarak algılanmıştır. Böylelikle mihrap, hem yön tayin edici bir işaret olarak seccadelerin ana motifi haline gelmiş hem de dünyanın ötesine geçişi simgelemiştir (Hasol 1979: 354; Nekrasova, Kınayeva 1997: 2; Paquin 1983: 5-18).

Kırşehir ve Mucur yöresinde de seccadeler kullanım amaçlarından dolayı çeyizlerde yer alan dokumaların başında gelmektedir. Geleneksel yöre seccadelerinde mihrap, tek ve çift yönlü olmak üzere iki şekilde de görülmektedir. Mihrap kemeri ise yaygın olarak basamaklı mihrap tipinde dokunmaktadır.

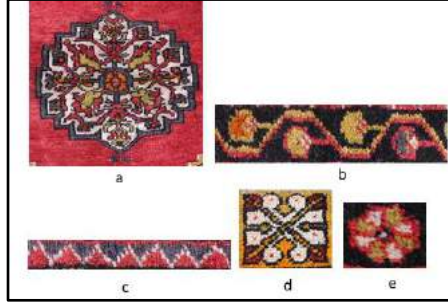
Şekil 1.'de Mucur ilçesi Kurugöl köyünde tespit edilen çift taraflı ve basamaklı mihraplı bir halı seccade görülmektedir.



**Şekil 1. Seccade (Mucur-Kurugöl Köyü), (Etikan, Ölmez, Kılıçarslan 2020'a: 1087; Etikan, Ölmez, Kılıçarslan, Şahin 2020b: 64)**

Şekil 1'de verilen seccadenin boyutları 1.15x1.98m, dm<sup>2</sup>'deki düğüm sayısı ise 26x28'dir. Çeyizlik olarak Kırşehir halı pazarından satın alınan dokuma 57 yıllıktır. Atkı, çözü ve ilme ipliği yündür. Saçakları ve kilim örgüsü kumaş dikilerek kaplanmıştır. Orta zemininde biri basamaklı diğeri düz olmak üzere iç içe iki adet çift taraflı mihrap kemeri bulunmaktadır. Kırmızı renkli mihrap zemininde bir top motifi yer almaktadır (Şekil 2a). İçten dışa doğru dar kenar sularında "yarım elma" ve "bıçkır" motifleri (Şekil 2b, 2c), geniş kenar suyunda "devetabanı (kedi izi)" motifi (Şekil 2d), en dışta yer alan dar kenar suyunda ise "bütün elma"

olarak adlandırılan motif bulunmaktadır (Şekil 2e). Beyaz, siyah, turuncu, yeşil, lacivert, kırmızı ve gri dokumada kullanılan renklerdir (Etikan vd. 2020a: 1088; Etikan vd. 2020b: 65).



Şekil 2. a: Top (Göl), b: Yarım elma, c: Bıçkır, d: Deve tabanı (Kedi izi), e: Bütün elma

Şekil 3’de Mucur ilçesi Aydoğmuş köyünde tespit edilen bir düz dokuma namazlağı görülmektedir.

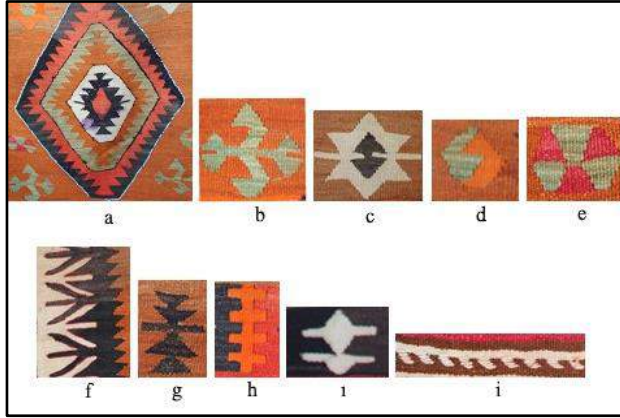
Yörede dokumalarda yer alan göbek motifine “top” adı verilmektedir. Dokumanın boyutuna göre top motifi zeminde birden fazla sıralanmakta ve dokumalar buna göre “tek toplu”, “üç toplu”, “beş toplu” gibi isimler almaktadır. Şekil 3’de verilen namazlağı da iki toplu kilimlere bir örnektir.



Şekil 3. Namazlağı (İki toplu) (Mucur-Kurugöl Köyü), (GSF.A3.17.002 No’lu Proje Arşivi, 2017)

Şekil 3’de verilen iki toplu namazlağı, iliksiz atkı yüzü ve sarma sınır atkılı dokuma teknikleri ile dokunmuştur. Dokumacısı tarafından 90 yıllık bir dokuma olduğu belirtilmektedir. 0,71x1,31m boyutlarında olan namazlağının atkı ve çözgü iplikleri yündür.

Saçakları alt ve üst olmak üzere her iki uçta da örüldür. Orta zeminde birbirine birleşik iki "top" motifi yer almaktadır (Şekil 4a). Zeminde top motiflerinin çevresinde "kıvrım (tek dallı oy, it izi)", "yıldız" "sevdim-dolaş (ying-yang)" ve "elma" (Şekil 4b, 4c, 4d, 4e) gibi motifler görülmektedir. İki uzun kenarda içe doğru "bıçkır", dışa doğru ise "tavuk tırnağı" motifleri sıralanmaktadır (Şekil 4f). Üst kısa kenarda "yıldız" ve "parmak" motifleri farklı renkteki zeminler üzerinde ardışık yer almakta, alt kısa kenarda ise aralarında "topaç" motifinin de olduğu birkaç motif yine farklı renkteki zeminlerde görülmektedir (Şekil 4g, 4h, 4ı). Kilimin etek örgüsünde ise "akıtma (sıçan dişi)" motifi yer almaktadır (Şekil 4i). Turuncu, kırmızı, yeşil, pembe, taba, siyah ve beyaz dokumada kullanılan renklerdir.



**Şekil 4. a: Top (Göl), b: Kıvrım (Tek dallı oy, it izi), c: Yıldız, d: Sevdim-dolaş (Ying-Yang), e: Elma, f: Bıçkır ve Tavuk tırnağı, g: Yıldız, h: Parmak, ı: Topaç, i: Akıtma (Sıçan dişi)**

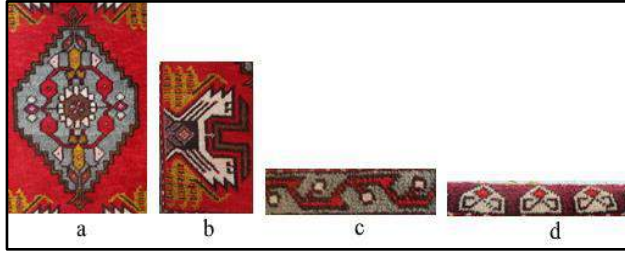
Kırşehir evlerinde iç mekân donatımında halı yastık kullanımı oldukça yaygındır. Yörede halı yastık dokumacılığı hemen her yerleşim yerinde yapılmakla beraber, yöreye özgü renk, motif ve desen özelliğine sahip, "Mucur halı yastığı" ya da "Mucur yastığı" adıyla tanınan dokumalar altılı takım olarak genç kızların çeyizinde ilk sırada yer almaktadır. Ayrıca yedinci yastık olarak ilave bir yastık da kayınpedere hediye edilmek üzere hazırlanmaktadır. Zamanla yaşam biçiminin değişmesi, moda faktörü ve teknolojik gelişmeler kanepeler vb. mobilyaların evlerde giderek yaygınlaşmasına neden olmuş ve halı yastık kullanımı azalmıştır (Etikan vd. 2020b: 80; Etikan, Ölmez, Kılıçarslan, Şahin 2021a: 152).

Şekil 5'de Mucur ilçesi Altınyazı (Aflak) köyünde tespit edilen bir halı yastık görülmektedir.



**Şekil 5. Mucur yastığı (Pençeli), a: Ön, b: Arka, c: Yan, (Mucur-Altın yazı (Aflak) Köyü), (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2018)**

Şekil 5’de verilen Mucur yastığı 0.54x1.07m boyutlarındadır. Atkı ve ilme iplikleri yün, çözümlü iplikleri pamuk olan dokuma yaklaşık 50 yıllıktır. Orta zeminde bir top motifi bulunmaktadır (Şekil 6a). Top motifinin merkezinde yer alan motif “ayna” olarak adlandırılmaktadır. Kenarlarda ise “pençe” motifi yer almaktadır. Pençe motifinin ortasında “kurbağa”, kenarlarında da hardal sarısı renginde iplikle dokunmuş “deve” motifi görülmektedir (Şekil 6b). Orta zemini “topaklı su” motifinin yer aldığı kenar suyu çevrelemekte (Şekil 6c), yastığın üstünde ve altında ise ayak kısmı yer almaktadır (Şekil 6d). Kırmızı, gri, bordo, hardal sarısı, siyah ve beyaz dokumada kullanılan renklerdir.



**Şekil 6. a: Top (ortası ayna motifi) b: Pençe (Pençe (el), Kurbağa ve Deve), c: Topaklı su d: Ayak**

Kırşehir yöresinde “Yanlama” adı verilen ve dar uzun bir şekilde dokunan kilimler, yer yaygısı olarak evin oturma odasında iki sedir arasına serilmek üzere dokunmaktadır. Bununla beraber bu tip dokumalar aynı zamanda duvar kilimi ve sedir (makat) örtüsü olarak da kullanılmaktadır. Günlük yaşam içerisinde farklı kullanım amaçları için dokunan bu kilimlerin orta zemininde “top” adı verilen göbek motifleri dokumanın boyutuna göre birden fazla sıralanmakta ve bu kilimler desen özelliği açısından “Toplu kilim” olarak adlandırılmaktadır (Etikan vd. 2020b: 24, 111, 112).

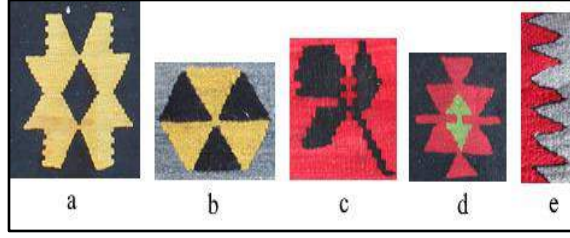


Kırşehir'in diğere yörelerinden farklı olarak Mucur ilçesi ve köylerinde sedir üzerine sermek amacıyla dokunan dar uzun dokumalara "Yanlama" adı verilmektedir. Sedir kilimleri çoğunlukla "Toplu kilim" desen özelliğı göstermekle birlikte farklı desen özelliğine sahip örnekler de bulunmaktadır. Şekil 7.'de Mucur ilçesi Kıran köyünde tespit edilen bir sedir kilimi görölmektedir. Karakteristik olarak Toplu kilim desen özelliğı göstermeyen bu dokuma yine yöreye özgü motiflerin kullanılması ile oluşmuştur.



Şekil 7. Sedir kilimi (Yanlama), (Mucur-Kıran Köyü), (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2017)

Şekil 7'de verilen bu sedir kiliminin boyutları 1.54x3.74 m'dir. 53 yıllık olan dokumanın atkı iplikleri yün, çözgü iplikleri pamuktur. İliksiz atkı yüzlü ve sarma sınırlı dokuma teknikleri ile dokunmuştur. Etek örgüsü alt uçta 6cm, üst uçta ise 9 cm'dir. Saçak uzunluğu ise alt uçta 4cm, üst uçta 8 cm'dir. Üç sıra kenar suyunun çevrelediğı orta zeminde "yıldız", "elma (it izi)" ve "portakal yaprağı" motifleri sıralanmaktadır (Şekil 8a, 8b, 8c). Kenar sularında ise dıştan içe doğru siyah zemin üzerinde "yıldız" (Şekil 8d), gri zemin üzerinde "elma (it izi)" (Şekil 8b) ve kırmızı zemin üzerinde de "portakal yaprağı" (Şekil 8c) motifleri bulunmaktadır. Kenar suları birbirinden "bıçkır" motifi ile ayrılmıştır (Şekil 10e). Kırmızı, sarı, gri, gülkurusu ve siyah dokumada kullanılan renklerdir.



Şekil 8. a: Yıldız, b: Elma (it izi), c: Portakal yaprağı, d: Yıldız, e: Bıçkır

Kırşehir yöresinde duvar halısı/kilimi kullanma yaygın olarak sürdürülen bir gelenektir. İç mekânın donatımı ve süslemesi amacıyla yöre insanları tarafından hemen her evde kullanılan bu dokumalar, duvara asıldıktan sonra üzerlerine günlük giysiler, aile fotoğrafları vb. eşya yine asılarak yerleştirilmektedir (Etikan vd. 2020b: 25, 108).

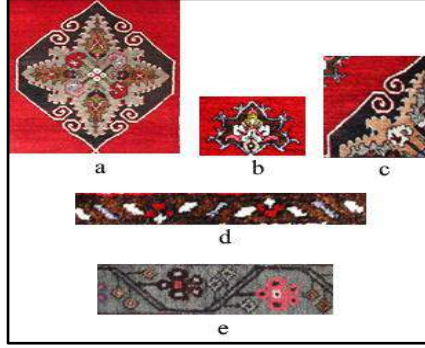
Şekil 9’da Mucur ilçesi Yürücek köyünde tespit edilen ve günlük yaşam içerisinde yaygın olarak kullanılması nedeniyle yörede çeyizlik dokumalar arasında yer alan duvar halısına bir örnek görülmektedir. Dokuma Yürücek köyünde tespit edilmiştir, ancak Kırşehir ili Özbağ beldesine özgü bir dokumadır. “Müftü toplu” halı olarak bilinen bu halılar duvar ve sedir halısı olarak dokunmaktadır. Üç toplu olan bu duvar halısı, Mucur yöresine özgü bir dokuma değildir. Yürücek köyüne çeyizlik olarak satın alınma yoluyla gitmiştir. (Ölmez, Etikan, Kılıçarslan, Şahin 2021: 113).



Şekil 9. Duvar halısı (Müftü toplu), (Mucur-Yürücek Köyü), (GSF.A3.17.002 No’lu Proje Arşivi, 2017)

Şekil 9’da verilen dokumanın boyutları 1.17x3.21m, dm<sup>2</sup>’deki düğüm sayısı ise 40x40’dır. Atkı ve çözgü iplikleri pamuk olan halının ilme iplikleri yündür. Atkı iplikleri kırmızı renklidir. Kilim örgüsü (toprakçalık) alt uçta 5cm, üst uçta ise 3 cm’dir. Saçak uzunluğu ise alt uçta 4cm, üst uçta ise 5 cm’dir. Halının uzun kenarının bir tarafına duvara asılabilmesi için 6 adet birit dikilmiştir. Dokumanın ortasında kırmızı zemin üzerinde üç tane “müftü topu” adı verilen top motifleri yer almaktadır (Şekil 10a). Top motiflerinin iki ucunda ise “tuğ” motifleri bulunmaktadır

(Şekil 10b). Köşelere “mehrap” (Şekil 10c) adı verilmektedir. Dar kenar suyunda “çatık kaş”, geniş kenar suyunda ise “dallı elma” motifi yer almaktadır (Şekil 10d, 10e). Gri, kırmızı, kahverengi, pembe, mavi, sarı, somon, yeşil, siyah ve beyaz dokumada kullanılan renklerdir.



**Şekil 10. a: Müftü topu, b: Tuğ, c: Mehrap, d: Çatık kaş, e: Dallı elma**

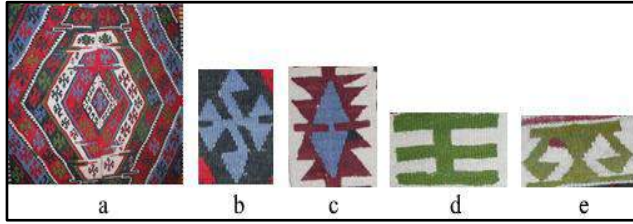
Ölümlük-dirimlik dokuma geleneği yüzyıllardır süre gelen sözlü bir kültür ile varlığını sürdürmektedir. Doğumunda bir dokumaya sarılan Türk insanı ölümünde de bir dokumaya sarılarak son yolculuğuna çıkarılmıştır. “Ölümlük-dirimlik”, “ahretlik” ya da “sargı kilimi” adıyla bilinen bu dokumalar mezarlık dönüşünde ölen kişinin hayrına camiye bağışlanmakta, sonrasında herhangi bir nedenle geri istenmesi ya da alınması gelenek ve göreneğe göre hoş karşılanmamaktadır. Bağış sonrası kilim caminin malı sayılmaktadır. Bugün bu dokumaların yerini başka materyaller almış olsa da gelenek birçok yörede devam ettirilmektedir. Bu amaçla kadınlar evlenmeden önce ya da evlendikten sonra kendileri ve eşleri için bir kilim dokumakta, dokumayı bilmeyenler ise özel olarak bir başkasına dokutturup bir kenarda saklamaktadırlar (Ölçer 1988: 15; Deniz 2000: 175; Ölmez 2012: 523).

Şekil 11’de Mucur ilçesi Medetsiz köyünde tespit edilen bir duvar kilimi görülmektedir. Yörede bu tip büyük boyutlu kilimler ölümlük- dirimlik olarak sıklıkla dokunmakta ve bu amaçla da çeyizlerde yer almaktadır.



**Şekil 11. Duvar kilimi/Ölümlük-Dirimlik kilim (Göllü kilim) (Mucur-Medetsiz Köyü), (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2017)**

Şekil 11’de verilen örnek 1.57x4.29m boyutlarında ve 73 yıllık bir dokumadır. İliksiz atkı yüzülü dokuma tekniği ile dokunan kilimin kenar sularında yer alan parmak motifleri ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur. İki şak halinde dokunmuş olan bu kilimin atkı ve çözgü iplikleri yündür. Orta zemininde “top” ya da “göl” adı verilen motif yer almaktadır (Şekil 12a). Büyük boyutlu göl motiflerinin zeminde sıralanmasından dolayı bu tip kilimler yörede “Göllü kilim” olarak adlandırılmaktadır. Göl motiflerinin içinde ve çevresinde çoğunlukla “kıvrım (tek dallı oy)” motifi bulunmaktadır (Şekil 12b). Yörede kilimin “yelanı” denilen uzun kenar sularında sandık oyu (motifi) (bıçkır, parmak, ev) (Şekil 12c), kısa kenar sularında “parmak” (Şekil 12d) ve “eli belinde (eli böğründe)” (Şekil 12e) motifleri yer almaktadır. Kırmızı, yeşil, mavi, bordo, siyah ve beyaz dokumada kullanılan renklerdir.



**Şekil 12. a: Top/Göl, b: Kıvrım (tek dallı oy), c: Sandık oyu (bıçkır, parmak, ev), d: Parmak, e: Eli belinde (eli böğründe)**

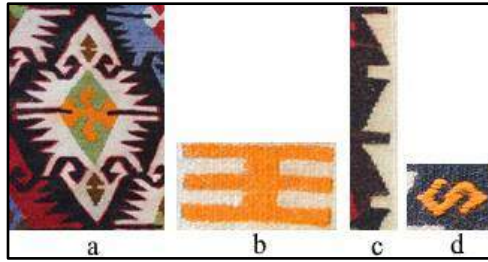
Şekil 13’de verilen dokuma da yine ölümlük-dirimlik olarak dokunan ve çeyizlerde bu amaçla yer alan büyük boyutlu kilimlere bir örnektir. Mucur ilçesi Bazlamaç köyünde tespit edilen bu kilim yaygı amaçlı olarak da kullanılmaktadır. Desen özelliği incelendiğinde; Şekil 11’de görülen kilimde olduğu gibi zeminde büyük boyutlu göl motifleri sıralanmaktadır. Bu nedenle “Göllü kilim” adıyla bilinmektedir.

Aynı zamanda dokumanın tamamında “seleser” motifi yer aldığı için bu tip kilimler “Seleser kilimi” adını da almaktadır (Etikan, Ölmez, Kılıçarslan, Şahin 2021b: 121).



**Şekil 13. Yaygı/Ölümlük -Dirimlik (Seleser Kilimi/Göllü kilim), (Mucur-Bazlamaç Köyü), (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2017)**

Şekil 13’de verilen örnek 1.51x4.42m boyutlarında ve 55 yıllık bir dokumadır. İliksiz atkı yüzlü ve sarma sınır atkılı kilim dokuma teknikleri ile dokunan örneğin kenar sularında yer alan parmak motifleri ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur. İki şak halinde olan bu kilimin atkı iplikleri yün, çözü iplikleri ise pamuktur. Orta zemininde büyük boyutlu göl motifleri yer almaktadır. Göl motifleri “seleser” (Şekil 14a) motifinin farklı renklerde dokunarak zeminde eşkenar dörtgenler şeklinde sıralanması ile oluşmuştur. Kısa ve uzun kenar sularında “parmak” motifleri yer almaktadır (Şekil 14b, 14c). Kilimin uzun kenarlarında farklı renklerde ve cicim tekniği ile dokunmuş “tazı kuyruğu” motifleri görülmektedir (Şekil 14d). Kırmızı, yeşil, mavi, turuncu, sarı, bordo, kahverengi, siyah ve beyaz dokumada kullanılan renklerdir.



**Şekil 14. a: Seleser, b: Parmak c: Parmak, d: Tazı kuyruğu**

Yörede taşıma ve depolama amaçlı olarak çuval, haral ve don çulu (kağnı çuvalı), heybe ve torbalar yaygın olarak kullanılmış ve dokuması yapılmıştır. Daha çok un ve buğday taşınması ve depolanması için kullanılan çuvaların biraz büyüğü “haral” olarak adlandırılmaktadır.



Çuval ve haral dokumalar genellikle cicim teknikli motiflerle süslenmekte ve bu şekilde süslü olanlarına da yörede "Öriye çuval" denilmektedir. Bu tip çuvalar çeyizlik olarak dokunmakta ve her genç kızın çeyizinde bulunmaktadır. (Etikan vd. 2020b: 138,141). Yine heybelerde cicim teknikli süslemeler yaygın olarak görülmektedir.

Şekil 15 ve 17'de Mucur ilçesi Kıran ve Güzyurdu köylerinde tespit edilen iki çuval örneği yer almaktadır.



Şekil 15. Bulgur çuvalı, (Mucur-Kıran Köyü), a: Ön, b: Arka, (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2018)

Şekil 15'de görülen buğday çuvalı 0.78x1.42m boyutlarındadır. Dokumanın atkı, çözgü ve desen iplikleri yündür. İliksiz atkı yüzü kilim tekniği ile dokunan bu çuvalın zemini renkli şeritlerin sıralanması ile oluşmuştur. Yörede "tahta tahta" olarak adlandırılan bu şeritlerin üzerinde cicim tekniği ile dokunmuş "pıtrak (it izi, tilki izi)" ve "beş su (beşin suyu)" olarak adlandırılan motifler bulunmaktadır (Şekil 16a, 16b). Kırmızı, mavi, bordo, taba, kahverengi ve siyah dokumada kullanılan renklerdir. Dokumada kullanılan taba renkli ipliğin boyanmasında soğan kabuğu kullanılmıştır.



Şekil 16. a: Pıtrak (İt izi, Tilki İzi) b: Beş su (beşin suyu)



Şekil 17. Un çuvalı, (Mucur-Güzyurdu Köyü), a: Ön, b: Arka, (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2018)

Şekil 17’de görülen un çuvalı ise 0.71x1.41m boyutlarındadır. 65 yıllık olan bu dokumanın atkı, çözü ve desen iplikleri yündür. İliksiz atkı yüzü kilim tekniği ile dokunan bu çuvalda da zemini enine sıralanan ve “tahta tahta” olarak adlandırılan renkli şeritler oluşturmaktadır. Şeritleri birbirinden cicim teknikli “suyolu” motifi ayırmaktadır (Şekil 18). Kırmızı, mavi, bordo, taba, kahverengi, yeşil ve siyah dokumada kullanılan renklerdir.



Şekil 18: Su yolu

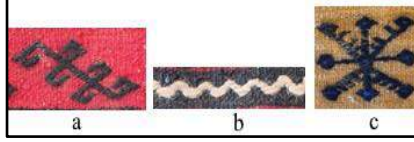
Şekil 19’da Mucur ilçesi Tataryeğenağa köyünde tespit edilen bir heybe örneği görülmektedir.



Şekil 19. Heybe, (Mucur-Tataryeğenağa Köyü), a: Ön, b: Arka, (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2018)

Şekil 19’da görülen heybenin tek cep boyutu 0.50x0.48m, heybe boşluğu 0.35m, tamamının boyu ise 1.31m’dir. Dokuma yaklaşık 60 yıllıktır. Atkı, çözü ve desen iplikleri yündür. İliksiz kilim ve cicim tekniği bir arada dokunan bu heybenin ön yüzünde renkli şeritler yer almakta ve bu şeritler üzerinde de cicim teknikli “çarpa” motifleri sıralanmaktadır. (Şekil 20a).

Şeritleri birbirinden “beş su (beşin suyu)” motifi ayırmaktadır (Şekil 20b). Heybe ceplerinin arka yüzü desensiz dokunmuştur. Ancak bir tarafta yine cicim teknikli iki adet “parmak” motifi görülmektedir (Şekil 20c). Kırmızı, mor, sarı, taba, siyah ve beyaz dokumada kullanılan renklerdir.



Şekil 20. a: Çarpaz, b: Beş su (beşin suyu), c: Parmak

## Sonuç

Mucur ilçesi dokuma kültürü, Kırşehir geleneksel dokumacılığı bünyesinde kendine özgü dokumalarıyla 17. yüzyıldan itibaren varlığını sürdürmektedir. Yörede seccade, namazlağı, duvar halısı, sedir halısı, halı yastıklar, taban kilimi, yük örtüsü, yanlama, tahtalı kilim, gedirge kilim, düz dokuma yastıklar, don çulu, haral, çuval ve filikli (tülü) gibi hemen her kullanım amacına uygun halı ve düz dokumalar üretilmiştir. Her biri Kırşehir ve beraberinde Mucur yöresinin gelenekli dokumalarıdır. Bu dokumalar hem uzun yıllar yöre insanının günlük hayatının vazgeçilmez kullanım eşyası hem de bir geçim kaynağı olmuştur. Genç kızların çeyizlerinde de ilk sırada yer almışlardır.

Mucur yöresinde çeyiz geleneğinde yer alan dokumalar incelendiğinde; çeyizlik olarak hazırlanan halı ve düz dokumaların dokunmasında iyi kalite malzeme kullanıldığı, renk, motif, desen ve teknik özellikleri dikkate alındığında da en iyi nitelikte olanların çeyize konulduğu gözlenmiştir. Çeyizlerde öncelikli olarak 6'lı halı yastık takımının yer aldığı tespit edilmiş, buna ek olarak kayıpedere hediye edilmek üzere takımın dışında bir adet halı yastığın da ayrıca hazırlandığı görülmüştür. Halı yastıklarla beraber yine altılı halı minder takımı da bu yastık takımına eklenmektedir. Ancak bu gelenek kanepeler, koltuk vb. oturma gruplarının modanın da etkisi ile yaygınlaşması sonucu azalmıştır. Halı yastık takımının yanı sıra iç mekân donatımında yaygın olarak duvar kilimi kullanımı ile taşıma ve depolama amaçlı olarak da çuval ve haral dokumalarının kullanımının canlılığını koruduğu gözlenmiştir.

Günümüzde halen çeyiz hazırlama geleneği yaşayan değerlerimizdendir. Halı ve kilimler de çeyizi oluşturan önemli bir eşya grubudur. Ancak gelişen ve değişen yaşam koşulları sonucunda dokumacılığın hemen her yörede olduğu gibi Mucur ve çevresinde de eski yoğunluğunu kaybetmesi, çeyiz geleneğinde yer alan dokumaların çeşitliliğinin azalmasına neden olmuştur. Bununla beraber günümüzde teknolojinin gelişmesi, moda vb. nedenler ile dokuma ürünlerin yerini alan farklı kullanım eşyasının ön plana çıkması da bu sonucu hızlandırmıştır. Bugün çeyize konulan bu en önemli grubun artık el dokumaları yerine makine dokumalarından oluştuğu görülmektedir.

## **Kaynakça**

- Akyürek, N. Metin; Köksal, Ahmet Aydın; Yıldırım, M. Murat (1997). *Tarihten Günümüze Mucur*. Ankara: Güney Reprö Matbaacılık Basım Yayın.
- Artun, Erman (2014). *Halkbilimi/ Halk Edebiyatı Sözlüğü*. Karahan Kitabevi.
- Cihan, Avşar (1990). *Kırşehir ve İlçeleri*. Ankara: Özgün Matbaacılık Sanayi.
- Deniz, Bekir (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yayımları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Etikan, Sema; Ölmez, Filiz N.; Kılıçarslan, Hande (2020a). *Kırşehir Halıları*, (Ed. Aysen Soysaldı), Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı, Cilt: 2, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, s. 1067-1106.
- Etikan, Sema; Ölmez, Filiz N.; Kılıçarslan, Hande; Şahin, Cenk (2020b). *Kırşehir El Sanatları*, (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Etikan, Sema; Ölmez, Filiz N.; Kılıçarslan, Hande; Şahin, Cenk (2021a). "Mucur Yöresi Halı Yastıkları". XV. Uluslararası Türk Kültürü Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Çevrimiçi Sempozyumu- Sanat Etkinlikleri. 12-14 Nisan. ADÜ Yayın No: 76.
- Etikan, Sema; Ölmez, Filiz N.; Kılıçarslan, Hande; Şahin, Cenk (2021b). "Mucur Yöresi Dalaklı Kilimleri". 15. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Çevrimiçi Kongresi/ Sanat Etkinlikleri. 21-23 Haziran. ADÜ Yayın No: 77.
- Hasol, Doğan (1979). "Mihrap Maddesi". Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü.
- Nekrasova, N.P.; Kinayeva, K.G. (1997). *Moskova Şark Sanatları Devlet Müzesi Türk, Azeri ve Türkmen Seccadeleri*. Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Ölçer, Nazan (1988). *Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Kilimler*. İstanbul: Eren Yayıncılık Ltd. Şti.
- Ölmez, Filiz N. (2012). *Ölüm Olgusunun Türk Dokumalarına Yansıması- Defin*. (Ed. Emine Gürsoy NASKALİ), Tarihçi Kitabevi.
- Ölmez, Filiz N.; Etikan, Sema; Kılıçarslan, Hande; Şahin, Cenk (2021). *Kırşehir Özbağ Kirkitli Dokumaları*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Paquin, Gerard, A. (1983). "The Iconography of Everyday Life in Nineteenth Century Middle Eastern Rugs", *The Textile Museum Journal*, Vol: 22, s. 5-18.
- Şahin, Hasan (2006). *Geçmişten Bugüne Mucur ve Köyleri*, Ankara.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 01.01.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 28.02.2022

\*Atıf Bilgisi: Atlıhan, Ş. (2022). “Çanakkale – Ayvacık Yörük ve Türkmen Giyimlerinde Gergiler (Önlükler)”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 97-113.

\*Citation: Atlıhan, Ş. (2022). “Aprons in Yoruk and Turkmen Clothing in Çanakkale Ayvacık. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 97-113.

## ÇANAKKALE-AYVACIK YÖRÜK VE TÜRKMEN GIYİMLERİNDE GERGİLER (ÖNLÜKLER)

*Şerife ATLIHAN\**

### Öz

Anadolu’da her bölgenin kendine özgü eşyaları, geleneksel dokumaları, giyimleri, bunların kendine özgü desen ve renk yapıları vardır. Bölgesel yapıyı oluşturan etkenlerin başında o bölgenin iklimi, etnik yapısı, yaşam biçimi, hammadde çeşitleri, üretim teknikleri ve törenler gelir. Dokumalarda erişilebilirlik olanaklarına göre farklı malzemelerin kullanıldığı görülür.

Burada Çanakkale -Ayvacık ilçesi Yörük ve Türkmenlerin geleneksel giysileri ve bu giysilerde yer alan yörede “gergi” denilen önlükler ele alınmıştır. Önlüklerin giysideki işlevi, dokuma malzemesi ve tekniği, desenleme tekniği (nakışlama) ve desen yapıları üzerinde durulmuştur. Bu bölgede 100-120 yıl önce, göçebe döneminde kışı geçirdikleri yerlere yerleşen Yörüklerde gelenek ve göreneklerin birçoğunun halen devam ettirildiği görülmektedir. Aynı aşiretten olan birbirine yakın yerleşen köylerde gelenek ve görenekler aynıdır. Ayvacık bölgesinde çeşitli etnik gruplar yerleşmiş ya da yerleştirilmiştir. Her etnik grubun geleneksel dokumaları kendine özgüdür. Eskiden koyun- keçi sürüleri ve aileleri ile birlikte ilkbaharda yaylalara, sonbaharda iklimi ılık olan “kışlak” dedikleri yerlere göçerlerdi. Bu nedenle şimdi yerleştikleri yerler tarıma uygun değildir. Bu nedenle yerleşik Yörükler, eskiden olduğu gibi geçimlerini sürülerinin ve halı-kilim dokumacılığından kazanırlar. Önceden yerleşmiş köylerde kumaş dokuması da yapılır. Dokuma endüstrisinin gelişiminden önce toplumlar ihtiyaçları olan dokumaları olanakları ölçüsünde kendileri ellerindeki malzemelerle üretirlerdi. Üretmediklerini de bu işi meslek edinmiş ustalara yaptırırlardı. Üretimlerinde kendi yaptıkları ve geliştirdikleri alet ve gereçleri kullanırlardı. Bu yerel ürünler kullanılıyorken; üretim yöntemleri, desenleri ve renkleriyle kuşaktan kuşağa aynı şekilde aktararak devam ettirilmişler, diğer bir ifadeyle gelenekselleşmişlerdir. Günümüzde teknoloji ve haberleşme araçlarının gelişimi toplumların yaşam biçimlerinde, geleneklerinde, üretim araçları ve malzemelerinde değişimler getirmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Çanakkale, Yörük, giyim, gergi, önlük.

\* (Emekli) Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul. [atlihanserife@gmail.com](mailto:atlihanserife@gmail.com) / ORCID: 0002-0002-3286-3893.



## APRONS (*GERGİ*) İN YORUK AND TURKMEN CLOTHING İN ÇANAKKALE AYVACIK

### Abstract

Each region in Anatolia has its own unique goods, traditional weavings and clothing. They have unique patterns and color structures. The main factors that make up the regional structure are the climate of that region, ethnic structure, lifestyle, raw material types, production techniques and ceremonies. It is seen that different materials are used in weaving due to climatic reasons or according to their accessibility.

Here, the traditional clothes in the nomad villages of Ayvacık district of Çanakkale and the apron called *gergi* in the region in these clothes are discussed. The function of aprons in clothing, weaving material and technique, patterning (embroidery) and pattern structures will be emphasized. It is seen that many of the traditions and customs of the nomads, who settled in the places where they spent the winter in the nomadic period, 100-120 years ago, still continue in this region. It is seen that many of the traditions and customs still continue by nomads. Traditions and customs are the same in villages that are separated from the same tribe and settled close to each other. Various ethnic groups settled or were settled in the Ayvacık region. The traditional weaving of each ethnic group is unique. In the past, the nomads migrated with their herds of sheep and goats to the cool plateaus in the spring and to the places they call winter, where the climate is warm in the autumn. The lands they settled on now are not suitable for agriculture. For this reason, the settled nomads earn their livelihood from their herds and carpet-rug weaving, as in the past. In earlier settled villages are weaving fabrics. In the periods before the development of weaving industry, societies used to produce the weavings they needed with the materials they had, within the bounds of their possibilities. What they could not produce, they would have the masters who took this job done. In their production, they used tools and equipment that they made and developed in-house. As a result, as long as these products are used, their production methods, patterns and colors have been transferred from generation to generation in the same way, in other words, they have become traditional. Today, technology and communication facilities are easy; brought changes in their traditions, lifestyles, production tools and materials.

**Key words:** Çanakkale, nomad, clothing, *gergi*, apron

## **Giriş**

Geleneksel giyim-kuşam Anadolu'nun her bölgesinde farklıdır. Bu farklılıklar; giyim parçalarının biçimlerinde, malzemelerinde, üretim yöntemlerinde, desenlerinde, motiflerinde, renklerinde ve bunlara verdikleri isimlerde görülür. Geleneksel giyimlerdeki yöresel özellikler, onları giyenlerin etnik yapılarını, yaşadıkları iklimi, yaşam koşullarını, törenlerini ve sosyal konumlarını ortaya koyar (Tansuğ 2006: Kitapta yöresel giyim fotoğrafları). Her bölgenin giysisi ayrı bir araştırma ve inceleme konusudur. Günümüzde geleneksel giyim-kuşamda bazı parçaların eksildiği, bunun yanında bazı parçaların dokuma, desenleme ve malzemelerinde yozlaşma görülmektedir. Anadolu'nun genelinde geleneksel giyimler günlük giyimde kullanılmaz. Bunlar törenlerde, özel günlerde ve halk danslarında giyilmektedir. Eski giyim kuşam parçaları sandıklarda saklansa da birçoğu köyleri dolaşan antika toplayıcılarına satılmışlardır. Halk dansları için geleneksel giyimlere ihtiyaç duyulduğunda ise eskiden giyildiği şekliyle değil, ulaşılabilen oranda benzer malzemelerle yapılmaktadır (Atlıhan 1997: 67). Halk giyim-kuşamının zamanla unutulacağı kaçınılmazdır ve kayıt altına alınması gerekmektedir. Giyimdeki her parçanın işlevi farklıdır ve buna göre şekillenmiştir.

Giyim-kuşam alanında araştırma yapılırken tepeden tırnağa her parçanın kesim şekli, dikildikleri kumaşların malzemesi, dokuma örgüleri, dokumadaki çözgü, atkı sıklıkları, ipliklerin büküm sayısı ve yönü, varsa üzerindeki desen ve motiflerin teknikleri (dokuma sırasında desenleme, işleme, applike, oya, vb.) analiz edilmelidir. Kimler tarafından ve ne tür tezgâhlarda dokundukları belgelenmelidir.

Bu yazıda Ayvacık çevresinde 1990'lı yıllarda geleneksel giyim-kuşam üzerine yaptığım alan araştırmasında belgelediğim giyim parçalarından gergiler (önlükler) ele alınacaktır.

## **Yörenin Sosyolojik ve Ekonomik Yapısı**

Ayvacık bölgesinde değişik yerlerden gelip yerleşmiş ya da yerleştirilmiş farklı etnik gruplar bulunmaktadır. Yöre halkı kendi içinde; “Türk”, “Göçebe” ve “Türkmen” diye ayrım yapar. Türkler bu bölgede 200-300 yıl önceden beri yerleşik yaşamaktadır. Eski yerleşik köylerin bazılarında 93 Harbi'nden<sup>1</sup> sonra Balkanlar'dan gelmiş göçmenler yaşarlar. Eskiden yerleşen Türkler tarım ve kısmen hayvancılıkla geçinirler. Çünkü Ayvacık ilçesi ve köylerinin bulunduğu arazi tepelik ve volkaniktir. Tarıma uygun verimli topraklar ve geniş ovalar yoktur. Sadece Ayvacık'ın batısında Ege Denizi kıyısında bulunan Tuzla ovası ve yakınlarındaki arazilerde sera ve açık tarla sebzeçiliği yapılmaktadır. Eski yerleşenler yani “Türk” denilen halklar da eskiden göçebe olarak yaşamışlardır. Bugün sahip oldukları küçük araziler; kendileri ve hayvanlarının yiyeceklerini üretecek kadardır. Ayvacık topraklarının

<sup>1</sup> 1877-1978 yıllarında yapılan Osmanlı-Rus savaşı sonrası. Rumi takvime göre 1293 yılı olduğu için “93 harbi” denilmiştir.

batı ve güney kıyılarında zeytinlikler vardır. Kıyı bölgelerdeki köylerde eskiden yerleşenler balıkçılık da yaparlar. Tuzla ovası çevresindeki köylerde birçok kaplıca bulunmaktadır.

Yeni yerleşen Yörüklere eskiden olduğu gibi şimdi de “göçebe” denilmektedir. Göçebeler Ayvacık’ın batısında 80-85 yıl önce yerleşenlerdir. Bu grup azınlıktadır. Bunlar yerleşik yaşama geçmeden önce hayvanlarıyla Kaz Dağları’nda yaylaya çıkar, kışı da şimdi yerleştikleri yerde geçirirlermiş. Göçebe dönemlerinde yaylada ve kışlakta “keçe ev” dedikleri kubbe biçimli keçe örtülü çadırlarda yaşarlarmış. Aynı aşirete ait olan obalar birbirine yakın yerleşmişlerdir. Yerleştikleri yıllarda evlerini bir odalı taş duvarlı, düz toprak çatılı olarak inşa etmişlerdir (Atlıhan 2016: 93, Şekil 1) Bu obaların tarıma uygun hiç arazileri yoktur. Geçimlerini genellikle koyun-keçi sürülerinden sağlarlar (Atlıhan 1997: 66). Ahır hayvancılığı yoktur. Çobanların dışındaki nüfus, yazları Tuzla ovasında, kışları da çevrelerindeki zeytinliklerde gündelikçi ve bazen de kıyı kesiminde bulunan turizm işletmelerinde işçi olarak çalışırlar. Bazı aileler köylerinin dışında zeytin bahçesi satın almışlardır. Eskiden olduğu gibi, sürülerinin yünlerinden hem kendi ihtiyaçlarını karşılamak hem de satmak için dokumalar yaparlar. Satmak için genellikle halı dokurlar. Eskiden yerleşen köylerden sipariş edilen halı ve kilimleri dokurlar. Eskiden, “Türk” denilen erken yerleşen köylerde bezler dokunup, Yörüklere satılır ya da halı ve kilimlerle değişilmiştir.

Türkmenler bu bölgede azınlık olan diğer bir gruptur. Sayıları göçebelerden fazladır. Ayvacık’ın doğusunda, Kaz Dağı eteklerinde 130-180 yıl önceleri yerleşmişlerdir. Türkmenlerin yerleştikleri köyler orman içleri ya da orman kenarlarıdır. Türkmenler eskiden dağlarda ağaç işlerinde çalışarlarmış. Dağlarda kendilerinin “Topak ev” dedikleri kubbe biçimli, keçe örtülü çadırlarda yaşarlarmış.<sup>2</sup> Zamanla Yerleşik yaşama geçip, evler yapıp köyler kurmuşlardır. Ayvacık’taki Türkmenler Alevi’dir. Ayvacık’ta “Türkmen” denildiğinde Aleviler kastedilir (Atlıhan 1997: 66). Türkmen köylerinde sadece Aleviler yaşar. Türkmenlerin birçoğu halen ağaç işçiliği ve ağaç taşıma işleri yaparlar. Birçoğu da Küçükkuşu kıyılarında turizm işletmelerinde işçi, bazıları da turizm işletmecisidir. Türkmenler gelenek, göreneklerini halen sürdürmektedir. Bundan 30-40 yıl önce ilköğretimden sonra Ayvacık dışında üniversiteye giden ve Ayvacık dışında çalışan çok az iken, günümüzde lise ve üniversitelere gidenlerin sayısı artmıştır.

### **Çanakkale- Ayvacık İlçesinde Yörük ve Türkmen Giysileri**

Yukarıda bahsedilen üç etnik gruptan her birinin gelenek- göreneklerinde ve giyim-kuşamlarında küçük farklar vardır. Ayvacık merkezde ve eski köylerde geleneksel giyimi oluşturan parçaların tamamını bulmak mümkün olmamıştır. Ancak sandıklarda kalmış birkaç başörtüsü, çorap, şalvar vb. parçalar bulunmuştur. Birkaç evde bulunan gelinliklerin bazıları

<sup>2</sup> Topak ev için Balıkesir-Edremit Tahtakuşlar Özel Etnografya Galerisi’nde topak ev kurulmuş halde görülebilir.

çok eskimiş, bazıları giyilebilir durumda kadife bindallılara rastlanmıştır. Kendilerine sorulduğunda “Başka giyim olup olmadığını bilmiyoruz” diyorlar.

Yörükler ve Türkmenler halen özel günlerde geleneksel giysilerini giymektedir. Bunun yanında Türkmenlerde bazı giyim parçalarının bezeme ve malzemelerinde değişimler ve eksilmeler görülür.

### **Türkmen Giyimleri**

Türkmenler sadece Ayvacık'ta değil, Çanakkale ilinin çeşitli yerlerinde yaşarlar. “*Türkmen kıyafetleri genellikle Merkez, Ayvacık, Bayramiç ve Ezine dolaylarında bulunur*” (Demirtaş 1996: 29). Türkmenler farklı ilçelerde yerleşmiş olsalar da giyimleri küçük farklılıkların dışında aynıdır. Türkmenler kendi giyimlerini kendileri dikerler.

Türkmen giyiminde sırasıyla: en alta ayak bileklerini örtecek uzunlukta paçası büzgülü ipekli renkli kumaştan veya işlemeli şalvar giyilir. Şalvardan sonra belden aşağısı pullarla süslenmiş beyaz göynek giyilir. Göyneği boncuk ve pullarla kendileri süslerler. Şalvar ve göynek eskiden yörede dokunan bezlerden dikilirken, şimdi hazır kumaşlar alınarak dikilir (Atlıhan 1997: 70, R. 3). Göyneğin üzerine Ayvacık-Bahçedere Türkmenlerinde “değere” denilen üçetek giyilir. Değereler ipek kumaşlardan dikilir. Değere giyildikten sonra bellerine “bel bağı” dedikleri çarpana ile kendilerinin dokuduğu bağı üç defa dolayarak arkada bağlar ve uçlarını sarkıtırlar (Atlıhan 2017: 103, R. 64a). Üçeteğin (değere) ön kısmına belden itibaren dizlerden aşağıya kadar 90-100 cm uzunlukta ve 55-60 cm genişliğinde “önlük” ya da “öndeç” (Demirtaş 1996: 35) dedikleri önlük bağlanır. Ayaklara çorap ve alçak ökçeli ayakkabılar giyilir. Başlıklar evli kadınlar ve bekâr kızlarda farklıdır. Kızlar başına özel bir takke giyer, onun üzerine çeki bağlanır, çekiden sonra başlarına üçgen şeklinde katlanmış yağlık, uçları çene altından çaprazlanarak kulak arkasından tepeye götürülerek bağlanır. Takke altınla ya da pullu olabilir. Evli kadınların başlarındaki takkelerin altına gelen kısmında sıralar halinde altın liralara dikilmiştir. Takkenin yan tarafından yanaklara altın liralara sarkıtılır. Takkenin üzerine üçgen şeklinde katlanmış beyaz yağlık (büyükçe tülbent) çene altından çaprazlanarak tepeye bağlanır. Sonra bant şeklinde katlanmış “çeki” denilen renkli yağlık, alından geriye doğru bağlanır (Atlıhan 1997: 71, R. 4). Eski Türkmen giyimleriyle yeni dikilen giyimlerdeki kumaşlar arasında büyük farklar vardır. Eskiden Türkmen önlükleri yünden dokunup üzerine nakış işlenmiştir (Fotoğraf 23.) (Demirtaş 1996: 35), (Türkmen giyimleri Tahtakuşlar Özel Etnografya Galerisi'nde sergilenmektedir.). Yeni önlükler parlak kumaşlardan dikilmiştir (Atlıhan 1997: 70, R. 3, Steiner, Pinwart, Ammermann 2014: 281, R. 86 a).

### **Yörük Giyimleri**

Yörükler sadece Ayvacık'ta değil, Çanakkale ilinin çeşitli yerlerinde yaşarlar. Demirtaş tezinde “*Yörük kıyafetleri genellikle Merkez, Ayvacık, Lapseki ve Yenice dolaylarında bulunur*” (Demirtaş 1996: 8) der. Farklı ilçelerde yerleşen Yörüklerin giyimleri de birbirine

yakındır. Sadece Çanakkale ilinde değil, Balıkesir'in Çanakkale'ye yakın ilçelerindeki Yörüklerin giyimleri ve diğer dokumalarındaki desenler de birbirine benzer. Bu bölgelerin giyimlerini incelemek ayrı bir araştırma konusudur.

Ayvacık Yörük kadın giyimi paçaları giyim sırasına göre; boydan dizlerden aşağıya kadar inen yakası ve etekleri işlenmiş beyaz göynek giyilir. Alta kendilerinin “kıvrım” dedikleri paçaları desenli don giyilir. Göyneğin üzerine “ak enteri” dedikleri beyaz üç etek giyilir (Fotoğraf 1). Bu enteri desensizdir. Ak enterinin üzerine “dallı” denilen bindallı enteri ya da altıparmak kumaştan enteri giyilir (Fotoğraf 2, 3). Sonra üste gümüş kemer ya da bel bağı üç defa dolanarak arkadan bağlanıp ve uçları sarkıtılır. Bele üçgen katlanmış işlemeli bir yağlık bağlanır. En dıştaki enterinin üzerine ceket biçimli “salta” dedikleri giysi giyilir. Salta her zaman giyilmez, ancak gelinler ve yeni evliler giyerler (Fotoğraf 2, 3). Ön tarafta bele dizlerden aşağıya kadar uzunlukta “gergi” (Demirtaş 1996: 15) dedikleri yünden dokunmuş desenli önlükler bağlanır. Ayaklara parlak pembe çoraplar ve siyah ayakkabılar giyilir. Eskiden siyah ayakkabı yerine, sarı deriden dikilmiş “edik” dedikleri yarım çizmeler giyilirdi. Günümüzde de varsa edik giymeyi tercih ederler.





**Fotoğraf 1: Ayvacık-Çamkalabak'ta nişanlı kızlarda gergiler (Ş. Atlhan arşivi,1999) (Athhan 2016: 95).**

Evli kadınlar başlarına altınlı takkeler giyer ve pullu başörtülerini çene altından çaprazlayıp tepeye bağlarlar. Saçları kâkül kesilir. Genç kızlar kâkül kesmezler, altınlı başlık giymezler ve önlerine gergi bağlamazlar. Evli kadınlar ve kızlar baş giyimini ve süslerini kendileri yaparlar. Düğünde gelin başını usta kadınlar bağlar. Kadınlar evden dışarıda, pazara, düğüne giderken siyah yünden dokunmuş “ferece” dedikleri kaftan şeklinde feraceler giyerler. Günümüzde ferece siyah saten kumaştan dikilir. Yörükler giyimlerinde “kıvrım” (don), göynek, enteri, salta ve bazı gergileri satın alırlar. Evli kadınlar ihram kuşanırlar.

Yörükler ve Türkmenler özel günlerde kız çocuklarını küçük yaşlardan itibaren geleneklere göre giydirirler. Yörüklerde giyim-kuşam ve düğün geleneğinde fazla değişim yoktur. 2000’li yıllardan itibaren Yörük gelinleri kına gecesi eğlencesinde beyaz gelinlik

giymeye, saçlarını kuaförde yaptırmaya başladılar. Bununla birlikte düğünün son günü (gelin alma günü) baba evinden ayrılırken geline geleneksel gelin giyimi giydirilir ve duvak örtülür.



2



3

**Fotoğraf 2, 3: Çamkalabak'ta evli kadın giyiminin önden ve arkadan görünümü (Ş. Atlıhan arşivi, 2000) (Atlıhan 2016: 93, Şekil 3,4)**

Çamkalabak ve diğer Yörük köylerinde kadın ve genç kızların giyim parçalarında farklılıklar vardır. Yukarıda da belirtildiği gibi, genç kızların başlıkları altınsızdır ve pullu örtü örtünmezler. Saçları kâkül ve zülûf kesilmez. Gergi ve ihram bağlamazlar, gümüş kemer (günümüzde alüminyumdandır) takmazlar. Genç kızların saçlarındaki örgü sayısı tek sayıdır. Düğün günü gelin saçını çift sayıda örülür. Bazı giyim parçaları onu giyenin medeni durumunu gösterir. Yörede ferace “ferece” denilen kaftan biçimindeki dış giyimi evli kadınlar ve evlenme yaşına gelmiş kızlar giyer (Atlıhan 1997: 68).

Düğün tarihleri yaklaşan nişanlı kızlar düğünden bir iki hafta önce “görüş” denilen; yemekli törende beyaz enteriyi giyer ve gergileri de bağlarlar. Kendilerine verilen altın

dizilerini ve altınlı başlıkları giyerler. Ama henüz evli olmadıkları için bindallı enteriyi giymezler ve saçları da kâkül kesilmez (Fotoğraf 1).

Yörük ve Türkmen geleneksel giyimlerinde benzerlik görülür. Bunun yanında giyim parçalarının isimlerinde ve kumaşların malzemelerinde farklılık vardır. Yörük giyimlerinde yozlaşma daha az, Türkmen giyimlerinde daha fazladır.

Yukarıda belirtildiği gibi Türkmenler giyimlerinin dikimlerini ve üzerindeki işlemleri, süslemeleri kendileri yaparlar. Ayvacık Yörükleri ise giyimlerindeki parçaların hepsini kendileri dikmez ve işlemezler. Ayvacık Yörükleri çulhalık tezgâhta bez dokumazlar. Giyimlerindeki donun ve göyneğin kumaşı eski yerleşikler tarafından dokunup işlenir ve dikilir. Donun paçasındaki desenler çulhalık tezgâhta eski yerleşikler tarafından dokunurken oluşturulur (Atlhan 2016: 98, Şekil 24). Göynek desenleri ise işlemedir.



**Fotoğraf 4:** Ayvacık-Çamkalabak'ta çeyiz sergisinde duvarın üzerinde ve sağ ipte gergiler (Ş. Atlhan arşivi, 2001).





**Fotoğraf 5:** Istar tezgâhında gergi dokuma (Ş. Atlhan arşivi, 1996), (Atlhan 2016: 96, Şekil 12)



**Fotoğraf 6, 7:** Boyandıktan sonra gergi ve ayrıntısı (Ş. Atlhan arşivi, 1996), (Atlhan 2016: 96, Şekil 13)

Ayvacık Yörükleri giysi parçalarından gergilerin bazılarını halı kilim dokudukları tezgâhta dokurlar (Fotoğraf 5). Gergiler (önlükler) geleneksel giyimlerde giyimün önemli parçalarındandır. Önlükler Anadolu'da da eskiden beri kullanılmıştır (Türkoğlu: 2002: 11). Anadolu'da her bölgede geleneksel giysilerde yer almaktadır. Önlükler her bölgenin

giyiminde farklıdır (Tansuğ 2006: Bursa- Keles, Çanakkale, Ödemiş, Tokat-Sıraç Türkmenleri, Kayseri, Sivas giyimleri). Çanakkale ve ilçelerindeki giyimlerde önlüklerin malzemelerinde isimlerinde farklılık vardır. Önlüğe Yörüklerde “gergi”, Türkmenlerde “önlük”, “öndeç”, Pomaklarda “önlük” denilmektedir. Yörük ve Türkmen önlükleri eskiden çok benziyorken, günümüzde Türkmen önlükleri parlak ipekli kumaşlardan yapılmaktadır (Atlıhan 1997: 70). “Pomak önlükleri ufak karelidir” (Demirtaş 1996: 47).



Fotoğraf 8, 9: İstar tezgâhında dokunurken desenlenmiş gergi ve desen ayrıntısı (Ş. Atlıhan arşivi, 1996)



Fotoğraf 10, 11: Dokunurken desenlenmiş gergi ve ayrıntısı-Çamkalabak (Ş. Atlıhan arşivi, 1996)



Gergilerin çözümleri ve zemin atkıları tek kat, sağ bükümlü yün ipliklerdir. Zeminin dokuma örgüsü bezayağıdır. Desen iplikleri çok katlı pamuktur. Desen dokuma sırasında pamuk ipliklerle yapılır. Zemin bezayağı olduğu için nakış sıraları arasında tek atkı geçirilir. Dokuma bittikten sonra önlük boyanır. Zeminin kırmızı olması istenirse kök boya ile kırmızıya boyanır. Boyama reçetesi yüne göre hazırlandığı için, boyarmadde yünlere geçerken, pamuk desen iplikleri boyayı almaz. Gergi kumaşı dokunduktan sonra yıkandığında pamuk iplikler beyaz kalır (Fotoğraf 6, 7, 8, 9). Zemini siyah gergiler kara koyun yapağından dokunur. Gergilere orlon ipliklerden koza yapılıp dikilir (Fotoğraf 6, 7). Tansuğ’un “peygamber çiçeği” dediği, siyah zeminli bağlama batık tekniği ile desenli önlük dokunduktan sonra boyanmıştır (Tansuğ 2006: Bursa-Keles giyimi).



Fotoğraf 12, 13: İşleme desenli gergi ve ayrıntısı (Ş. Atlıhan arşivi, 1996), (Atlıhan 2016: 96, Şekil 14).



Fotoğraf 14, 15: Dokunduktan sonra işleme yapılmış gergi ve ayrıntısı (Ş. Atlhan arşivi, 1996), (Atlhan 2016: 96, şekil 15)

Bazı gergiler desensiz dokunup, boyanıp, yıkandıktan sonra üzerine nakış işlenerek desenlenir. İşleme desenlerinde ana motiflerin etrafı kontürlüdür (Fotoğraf 12,14, 16, 18, 19, 21, 23). Gergiler iki kanat kumaşın özel bir dikişle birleştirilmesinden oluşur (Gergi fotoğrafları). Ayvacık Yörükleri Fotoğraf 6 ve 8’deki gergileri kendileri dokur ve desenler dokunurken yapılır. İşleme desenli gergileri satın alırlar ve bu gergilere “garaşık gergi” derler. Bu gergileri Garaşık Yörükleri dokur, diker ve işlerler. Garaşık Yörükleri Bayramiç ve Balıkesiri’in batısında yerleşmişlerdir. Ayvacık’ın batısında yer alan Kızılkeçili köyüne yerleşenler de Garaşık Yörükleridir (Bahriye Ercan 50- Çamkalabak). Ayvacık- Çamkalabak Yörükleri başörtülerinin kenarına boncuk ve pullu oyalar örerler ama işleme yapmazlar.



Fotoğraf 16, 17, 18: “Kara budak” isimli hayat ağacı desenli önlük ve ayrıntısı, sağdaki ayrıntıda “karanfil” deseni (Ş. Atlhan arşivi, 1996)





Fotoğraf 19, 20: İşleme desenli pullu gergi ve ayrıntısı (Ş. Atlhan arşivi, 1996).



Fotoğraf 21, 22: Geometrik desenli işleme gergi ve ayrıntısı (Ş. Atlhan arşivi, 1996)



**Fotoğraf 23: Türkmen giyimindeki bir önlük ayrıntısında pullar ve kozalar (Ş. Atlıhan arşivi, 1996)**

Gergilerin desenleri geometriktir. Gergilerde genellikle çengeller (kıvrımlar), yıldız, stilize karanfil, sümbül motifleri ve hayat ağacı desenleri yer alır (Bkz. Gergi fotoğrafları). Desen ve motiflere “yanış” derler. Gergi motifleri yörede halı, kilim ve çoraplarda da görülür. Yörükler kendi dokudukları gergilerin desenlerine isim vermişlerdir. Satın aldıkları ve “garaşık gergi” dedikleri işleme desenli gergilerin birçoğunun desen isimlerini bilmezler. Fotoğraf 12’deki gerginin deseni, Tansuğ’un Çanakkale giyimindeki siyah zeminli önlüğün desenine çok benzemektedir (Tansuğ 2006: Çanakkale giyimi). Fotoğraf 6’daki gerginin desen ismi “turisi”dir. Buna “turisi gergi” denir. Turisi gergi deseni çok sevilir. Deseni yoğundur ve yapması zordur. Her genç kız çeyizinde bu desenli gergiden bulundurmak ister. Fotoğraf 8’deki gerginin desen ismi “küçük bulama”dır. Siyah zeminli gergileri çok yaygın olmamakla birlikte gençler ve yaşlılar giyerler. Garaşık gergiler de sevilerek giyilir. Burada fotoğrafı bulunan tüm gergiler Çamkalabak’tandır.

## **Sonuç**

Geleneksel giyim parçalarından gergiler (önlük) gerek malzemeleri, dokuma teknikleri renkleri desenleriyle ait oldukları toplumun giyim özelliklerini yansıtırlar. Gergiler ön kısımda ve en üste giyilmeleri nedeniyle daha fazla göze çarparlar. Bu nedenle desen ve renkleri de gösterişlidir. Gergiler evli kadınlar tarafından giyilir. Çanakkale-Ayvacık Yörük ve Türkmen giyimlerinde birçok benzerlik olmasının yanında bazı giyim parçalarının

biçiminde ve malzemesinde farklılıklar vardır. Türkmen giyimleri günümüzde halen giyilmekle birlikte giyim parçalarının malzemesinde değişimler olduğu görülür. Eskiden Türkmen önlükleri, Fotoğraf 23’deki önlük ayrıntısında olduğu gibi zemini yünden dokunup, desenleri işlenir, püsküller ve pullarla süslenirdi. Yörük gergileri ise halen çözü ve atkısında yün iplikler kullanılarak dokunmakta ve eski haliyle giyilmektedir. Ayvacık- Yörüklerinde bazı gergiler ıstar tezgâhlarında dokunup desenlenir. Bazıları da işlenmiş olarak satın alınır. Desenleri işleme ile yapılan gergilere “garaşık gergi” denir. Garaşık gergilerini Garaşık Yörükleri dokur ve işlerler. Gergilerin zemin renkleri genellikle kırmızıdır. Bazılarında zeminler siyahtır. Desenleri; geometrik şekillerden, stilize karanfil, sümbül ve ağaç motiflerinden oluşur. Gergilerdeki birçok motif halı, kilim ve benzer dokumalarda da görülür.



## **Kaynakça**

- Atlıhan, Şerife (2017). *Anadolu ve Topkapı Sarayı'ndan Çarpına Dokumalar*. Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Atlıhan, Şerife (2016). “Kuzeybatı Anadolu’da Bezlerin Kullanım Alanları ve Desenleri”. 7. *Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı (Bezce-2016)*, <http://tem.teknoloji.marmara.edu.tr>notice>bezce-2016>, s. 92-104 (Ziyaret tarihi: 01.07.2019).
- Atlıhan, Şerife (1997). “Halk Kültürü Ögelerinden Olan Geleneksel Giyim-Kuşam Konusunda bir Bölgede Yapılan Araştırma”. V. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi bildiri kitabı*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, s. 66-73.
- Demirtaş, Mehmet Sertaç Şevki (1996). *Çanakkale ve Gelibolu Yöresi: Kadın-Erkek Kıyafetlerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, <https://polen.itu.edu.tr> (Ziyaret tarihi 18.12.2021).
- Steiner, Elizabeth; Pinkwart, Doris; Ammermann, Eberhard (2014). *Bergama Heybe ve Torba-Traditionelle Taschen der Yürüken Nordwest-Anatoliens*. Ettlingen Almanya.
- Tansuğ, Sabiha (2006). *Anadolu Giyim Kültürü*. İstanbul: Vaksa.
- Türkoğlu, Sabahattin (2002). *Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim-Kuşam (Tarih öncesi çağlardan, Osmanlı Devletine kadar)*. İstanbul: Atılım Kâğıt Ürünleri ve Basım San. A.Ş.

## **Kaynak Kişiler**

- Ayvacık bölgesinde “Türk” olarak bilinen köyler (eskiden yerleşen Yörük köyleri)
- Ayvacık çevresindeki Türkmen köyleri sakinleri (Küçükkuşu, Uzunalan, Bahçedere, Tahtakuşlar (Balıkesir-Edremit), Koşuburnu (Ezine)
- Ayvacık çevresindeki Yörük köyleri sakinleri (Çamkalabak köyü ve mahalleleri, Yukarıköy, Naldöken, Keçikaya, Çınarpınar)
- Bahriye Ercan 50, Ayvacık Çamkalabak köyünde.
- Tahtakuşlar Özel Etnografya Galerisi (Balıkesir-Edremit)



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 01.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 21.02.2022

\*Atıf Bilgisi: Özdemir, E. K. (2022). "Tire-Beledi Dokumasının Dünü-Bugünü-Yarını".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 114-134.

\*Citation: Özdemir, E. K. (2022). "Yesterday-Today-Tomorrow of Tire-Beledi Weaving The Past, Present And Future Of Tire-Beledi Weaving".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 114-134.

## TİRE-BELEDİ DOKUMASININ DÜNÜ-BUGÜNÜ-YARINI

*Esra Kavcı ÖZDEMİR\**

### Öz

Beledi'nin sözlükteki karşılığı bir cins bez, yerli kumaştır. Konya'da Veledi, Bursa, Manisa ve Tire'de Beledi, diğer bölgelerde Karaoğlan dimisi adı ile bilinmektedir (Özbel 1949: 3). Beledi dokumalarını diğer el dokumalarından ayıran en belirgin özellik çift katlı dokumasıdır. Kumaşın her iki yüzünü birbirine motifler bağlamaktadır. Bu özelliğinden ötürü de oldukça sağlam ve dayanıklı bir dokuma olduğunu söylemek mümkündür. Bu dokumalarda görülen başlıca motifler bademli, kutulu, celepış, tireiş, aynalı ve yıldızlıdır. Bunların dışında farklı isimlerle adlandırılan ve hiç isim verilmemiş motifler de vardır. Genelde Beledi dokumaların yüzey düzenlemesi iki şekildedir. Birisi bir motifin yan yana ya da üst üste sürekli tekrarlanması ile oluşan yüzey düzenlemesi, diğeri ise sınırlı alan içerisinde özel şekillerde bir ya da birkaç motifin birlikte kullanıldığı yüzey düzenlemeleridir (Özbel 1949: 5).

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölüm arşivinde, bu özel dokuma ile ilgili farklı yıllarda (1979, 1999, 2003, 2021), Tire'de yaşayan dokuma ustaları ile gerçekleştirilen görüşmelerin kayıtları bulunmaktadır. Makalede bu belgelerde yer alan bilgiler mevcuttur.

Saim Usta 10 Eylül 2021 günü görüşmemizde özellikle kızının ve torununun dokuma işini sürdürmeye karar vermesine çok sevindiğini her fırsatta dile getirmiştir. Tamamen Tire Beledi dokumasının bittiğini düşündüğü bir dönemde dokumanın yeniden canlandırılmasına olan inancı, ata-dede mesleğinin sonraki kuşaklarda da yapılacak olduğunu görmesi memnun edici bir durumdur. Tire Beledi dokuması coğrafi işareti TPE 28 Şubat 2020 yılından itibaren tescillidir.

**Anahtar Kelimeler:** Tire, Beledi dokuması, çift katlı dokuma.

---

\* Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir/Türkiye. [esra.kavci@deu.edu.tr](mailto:esra.kavci@deu.edu.tr)/ ORCID 0000-0001-8122-1611.

## **YESTERDAY-TODAY-TOMORROW OF TIRE-BELEDI WEAVING THE PAST, PRESENT AND THE FUTURE OF TIRE-BELEDI WEAVING**

### **Abstract**

The equivalent meaning of Beledi in the dictionary is 'A kind of cloth, a native fabric'. It is known as 'Veledi' in Konya, as 'Beledi' in Bursa, Manisa and Tire and as 'Karaoğlan dimisi' (twill) in other regions (Özbel 1949: 3). The most distinctive feature which distinguishes Beledi weavings from other hand weavings is its double-layer weaving. Motifs connect both sides of the fabric. Due to this feature, it is also possible to say that it is a fairly strong and durable type of weaving. The main motifs seen in these weavings are almond, boxed, 'celebiş', 'tireiş', mirrored and starry. Apart from those motifs, there are also motifs that are called by different names and there are some which have never been named. In general, the surface arrangement of Beledi weavings has two forms; One is a surface arrangement formed by the continuous repetition of a motif side by side or on top of each other and the other is a surface arrangement, in which one or more motifs are used together in special shapes within a limited space (Özbel 1949: 5).

In the archive of the Traditional Turkish Arts Department of the Faculty of Fine Arts of Dokuz Eylül University, there are records of the interviews with weaving masters living in Tire in different years (1979, 1999, 2003, 2021) regarding this special weaving. The information contained in these documents is available in the article.

In our meeting on September 10, 2021, weaving master Salim expressed that he was very happy especially that his daughter and granddaughter decided to continue the weaving business. His belief in the revival of weaving at a time when he thought that the Tire-Beledi weaving was completely over, and it is gratifying that he saw that the profession of his ancestors would continue and flourish in the hands of next generations. The Tire Beledi woven geographical indication TPE has been registered as of February 28, 2020.

**Keywords:** Tire, Beledi weaving, double layer weaving.

## **Giriş**

El emeğine dayalı üretim, ülkemizde özellikle kırsal alanda ya geçim kaynağı ya da ikinci bir iş kolu olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak gelişen sanayileşme ile birlikte insan gücüne ve emeğine dayalı üretimi yapılan el sanatlarımızın yavaş yavaş terk edildiğini görmekteyiz (Öztürk-Kavcı 2000: 67). Örneğin Ege bölgesinde İzmir iline bağlı Tire’de yapılan el sanatları mesleklerinden (saraç, mobilyacı, ahşap tornacısı, hasırcı, urgancı, semerci, yorgancı, körüklü çizmeci, nalıncı, keçeci ve dokumacı) çoğu artık günümüzde aktif biçimde yapılmamaktadır. Ancak Belediye dokuması olarak bilinen Tire dokuması az sayıdaki dokumacıları ile hala üretimi sürdürülmekte olan özel dokumalarımızdandır.

“Şeriye Mahkemesi Sicilleri” ve “Narh Cetvelleri” kaynaklarından alınan bilgilere göre, hammaddesi pamuk olan beledi dokumaları 16. yüzyılda ilk olarak Tire’de dokunmuştur. Tire dışında İzmir, Manisa, Bursa ve Konya’da da dokunduğu bilinmektedir (Özbel 1949: 3). Başlıca beyaz ve eyvan boğası, Çine tülbendi, astar, kirpas-ı pembe, alaca uşak ve peştamal gibi ürünler dokuma çeşitleri arasında sayılmaktadır. Geçmişte dokumanın yanı sıra boyama işlemleri de aynı yerdeki boyahanelerde gerçekleştirilmiştir. Arşiv belgeleri, Tire’nin sadece bir dokuma ve boyama merkezi değil, aynı zamanda civarda üretilen tekstil ürünlerinin ticareti için de canlı bir iç pazar olduğunu göstermektedir. Tire’de bu dokuma geleneğinin yüzyıllar boyunca sürdüğü görülmektedir. 18. yüzyıla ait resmi vesikalarda Tire’de çulhalar tarafından dokunan ve vergiye bağlı olan kumaşlar arasında beyaz ve elvan bogası, Çine tülbendi, astar, kirpas-ı pembe, kirpas-ı keten, dimi, alaca, mûmî, kuşak, peştamal, peşkir, beledi döşek ve yastık, havlu makraması, abdest makraması, hamam gömleği ve döşemesi gibi ürünler bulunmaktadır. 1763 yılında İzmir Limanı’ndan Avrupa’ya ihraç edilen mallar arasında özellikle Manisa ve Tire’ye özgü dimi ve alacalar göze çarpmaktadır. Tire ile ilgili arşiv belgelerinde dokuma sektörünün gelişmişliğine yönelik bilgilerin azlığı dikkat çekmektedir (Acıpınar 2019: 68).

Yapılan bu çalışmada pek çok yayınlarda karşımıza çıkan Belediye tezgâh özellikleri, mekanizma yapısı, dokumalar gibi konulara detaylı şekilde yer verilmeyecektir. Kısaca açıklamaları yapılacak olan bu konular ile ilgili ayrıntılı bilgi için ulaşabileceğimiz kaynaklar yazılacaktır. Bu makalede arşiv kayıtlarımızda yer alan farklı yıllara ait, Tire’deki tarihsel sürece ışık tutacak, farklı ustalarla ve yakınları ile yapılmış olan görüşmelerde elde edilen bilgiler açıklanacaktır.

## **Beledi Dokuması**

Beledi’nin sözlükteki karşılığı bir cins bez, yerli kumaştır. Konya’da **Veledi**, Bursa, Manisa ve Tire’de **Beledi**, diğer bölgelerde **Karaoğlan dimisi** adı ile bilinmektedir (Özbel 1949: 3). 1871 tarihli Bursa Salnamesin’de yer alan bilgi “[...] *iplikten mamül Belediye tabiri olunur bir nevi dokuma [...]*” şeklindedir (Öz 1946: 54). Belediye dokumalarını diğer el dokumalarından ayıran en belirgin özellik çift katlı dokunmasıdır. Kumaşın her iki yüzünü birbirine motifler bağlamaktadır. Bu özelliğinden ötürü de oldukça sağlam ve dayanıklı bir

dokuma olduğunu söylemek mümkündür. Dokumanın alt yüzeyi (astar diyebileceğimiz kısım) beyaz renkte dokunurken, kumaşın üst yüzey kısmındaki motiflerde (motiflerin birleşimi ile oluşan desenlerde) beyaz, kırmızı, yeşil, sarı, siyah, mavi ve lacivert renkler hakimdir. Dokumaların her iki katında (ön yüz ve arka yüz) temel örgüsü bezayağı örgü olup, dokuma genelinde bezayağı türevleriyle birlikte dimi ve türevleri de kullanılmıştır (Foto 1-2).

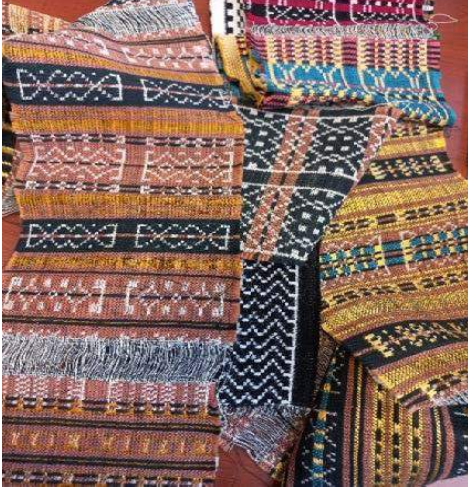


Foto 1: Burçin Kipman arşivinden



Foto 2: Genel görünüm

Diğer Türk kumaş ve dokumaları gibi bu dokumalar da başlıca **Ala** ve **Edna** olarak iki gruba ayrılmıştır. Ala kumaşlar daha pahalı ve parlak dokumalardır. Eskiden Tire’de Belediye dokumaları için özel şekilde iplik büken köylüler, aynı zamanda iplikleri de köyde yetişen sarı otlarla boyar, haftanın belirli günlerinde de Tire pazarında satarlarmış (Ülkü 1946: 306). Ancak daha sonraki dönemlerde dokumacı esnafı tarafından satın alınan bu bükümlü iplikler boyahanelerde boyatılıp kullanılmıştır (Özbel 1949: 3).

Eski örneklerini incelediğimizde ilk jakarlı dokuma örneği diyebileceğimiz Belediye dokumalarının eni 1304 ya da 1306 çözümlü telinden oluşan, 62 cm. genişliğinde, çift katlı dokunmuş kumaşlar olduğunu görmekteyiz (Sürür 1984: 19). Bu dokumalarda görülen başlıca motifler bademli, kutulu, celeş, tireiş, aynalı ve yıldızlıdır. Bunların dışında farklı isimlerle adlandırılan ve hiç isim verilmemiş motifler de vardır (Foto 3-8).





**Foto 3: Sinek Kondu deseni**



**Foto 4: Koşuşlu-Yıldızlı motifi**



**Foto 5: Yılan Karnı deseni**



**Foto 6: Selvi Kavak deseni**

Genelde Belediye dokumalarının yüzey düzenlemesi iki şekildedir. Birisi bir motifin yan yana ya da üst üste sürekli tekrarlanması ile oluşan yüzey düzenlemesi (perdelik, döşemelik, yorgan yüzü ve yatak örtüsü), diğeri ise sınırlı alan içerisinde özel şekillerde bir ya da birkaç motifin birlikte kullanıldığı yüzey düzenlemeleridir (Özbel 1949: 5). Bunlar tabut örtüleri, esnaf bayrakları ve peştemaller olarak kullanılmıştır. Her biri birer resim niteliği taşıyan bu dokuma örneklerinin estetik yanları oldukça güçlüdür (Yılmaz-Kavcı 1999: 68). Genellikle

geometrik alanlar içerisinde yer alan motifler stilize edilmiş biçimdedir. Eski örneklerde gülbezek, geçmeler, kufi yazılı bordürler ve çerçeveler dikkati çekmektedir. Bunlarla beraber bugün yöre halkı tarafından evsat, düzbastı, altıparmak, sepet ve halüp isimli motiflerin kullanıldığı dokumalar da bilinmektedir.



**Foto 7: Evsat deseni**



**Foto 8: Düzbastı deseni. Saim Bayraktarşivinden**

Beledi dokumasının sağlamlığı ve tezgâh yapısı diğer dokumalardan ve dokuma tezgahlarından oldukça farklıdır. Dokumanın tezgâh çeşitleri Süleymanlı, Bademli ve Kelebekli'dir. Aslında bu üç tezgâhın yapısal özellikleri aynıdır. Aralarındaki fark Kelebekli ve Bademli tezgahlarında ayak sayısı 17-18, Süleymanlı da ise 13 ayaktır. Tezgâhın asıl adı, dokunan desene göre “**Süleymanlı Tezgâh**” tır. Bu tezgâhta dokunan kumaşa da genel olarak Belediye dokuması denmiştir. Belediye tezgahında 24 çerçeveye kumanda edebilen, maymuncuk denilen düzeneklerle 24 çerçeveyi 13 ayak kontrol etmekte ve 13 ayak aynı zamanda bu çerçevelerin değişmesini de sağlamaktadır. Basılan ayakların konumuna göre çerçeveler yer değiştirirken açılan ağızlıktan atılan mekikler desenleri oluşturmaktadır. Dolayısıyla tezgâhta bütün iş çerçeve, maymuncuk sistemi ve perdahta diye bilinen 13 ayakla bağlantılı gerçekleşmektedir. Bu üçlü, desenlerin oluşmasını sağlayan bir sistemdir. 3-4 metre uzunluğunda, 2,5 metre boyunda olan Süleymanlı tezgâhın özellikleri ve mekanizma düzeni hakkında oldukça fazla yayın bulunmaktadır<sup>1</sup> (Foto 9-14).

<sup>1</sup> Geniş bilgi için bk. Ayten Sürür (1979). Dokuma Sanatlarının İzmir ve Çevresinde Tarihsel Gelişimi, Belediye Dokumaları ve Günümüzdeki Durumunun Değerlendirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir; Levent Hekimoğlu (1980). Belediye Tezgahlarında Yapılan Kumaşlarla Günümüz Armürlü Tezgahlarında Yapılan Kumaşların Karşılaştırmalı Bir İncelemesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir; Ebru Çatalkaya (2021).





**Foto 9: Tire Belediyesindeki Tezgâhı**



**Foto 10: Dokumacı Gülnur Yaylak**



**Foto 11: Tezgâhın gücü detayı**



**Foto 12: Tezgâhın pedal detayı**



**Foto 13: Numune dokumalar**



**Foto 14: Tezgahtaki dokuma detayı**

Beledi dokumaları eskiden esnaf bayrakları, yatak yüzleri, perde ve sedir örtüleri olarak kullanılmıştır. Yatak yüzleri belli enlerde kanat halinde dokunup bunların birbirine eklenmesiyle oluşmaktadır. Sedir ve perdeler de yatak sedir yüzleri gibi kanat halinde olup, genişlikleri farklıdır. Yastıklar ise yatak ve sedir olmak üzere iki çeşit dokunmuştur. Yatak için olanlar bir ya da iki başlık olarak hesap edilirken, sedirlere ait olanlar için de ayrı ölçü kabul edilmiştir (Foto 15-16).



**Foto 15: Altıparmak desenli yorgan.**



**Foto 16: Yorgan**

Bütün bu ölçüler eskiden esnafın aralarında kabul ettikleri yasalara göre belirlenmiş ve bunun dışına çıkılmamıştır. Dokumalar esnafın reisleri dedikleri Yiğitbaşı ve Şehler tarafından kontrol edildikten sonra satışa sunulmuştur (Özbel 1949: 3).

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölüm arşivinde, bu özel dokuma ile ilgili farklı yıllarda (1979, 1999, 2003, 2021), Tire’de yaşayan dokuma ustaları ve yakınları ile gerçekleştirilen görüşmelerin kayırları bulunmaktadır. Makalenin bu bölümünde bu belgelerde yer alan bilgiler aktarılacaktır.

**8 Aralık 1979 tarihinde Saim Bayrı ile yapılan görüşme:** 1934 doğumludur. Nüfusta adı Sami olarak yazılmıştır. Dokumayı 14-15 yaşında babası Mehmet Bayrı’dan (75 yaşına kadar dokuma yapmış, 86 yaşında da vefat etmiş) öğrenmiştir. Saim Usta, askerlik dışındaki dönemde hep dokuma yapmıştır. 1977’de Tariş’de çalışmaya başlamış ama dokumacılığı da sürdürmüştür. 1948’lerde 14-15 yaşındayken Tire’de 60 kadar tezgâhın aktif olarak çalıştığını söylemiştir.

**16 Aralık 1979 tarihinde Salih Kısık ile yapılan görüşme:** 1893 doğumlu, 86 yaşındadır. Salih Usta 1906’larda, 12-13 yaşındayken Tire’de tezgâh sayısının 200 civarında olduğunu söylemiştir. Tire’de 1944’de dokumacı esnaf kooperatifi kurulmuştur. Ancak Salih ustaya göre kooperatifin batma sebeplerinden ilki düşük kalitede dokuma yapmış olmaları ve dokumaların doğru idare edilememesi, denetlenmemiş olmasıdır. 1948’lerde kooperatif kapanmıştır çünkü kalbur gibi seyrek dokumalar yapılmaya başlamış, bu dokumaların gittiği yerde beğenilmediği görülmüştür. Artık iyi dokumaların yerine kötü dokumalar satılmaya başlamıştır. Kooperatif, kaliteli mal çıkmadığı için dokumalar iyi de olsa kötü de olsa dokumacıardan almıştır. Kooperatifin olduğu sırada en çok çözüğü ipliği olarak 20 No’lu, atkı olarak (koza ipeği) 4-6 No’lu iplik kullanılmıştır. Eskiden çözüde 22 No’lu pamuk iplik kullanılırken kooperatif zamanında artık bu kalitede iplik kullanılmamaya başlamıştır. Atkıda kullanılan ipliğe Bursa ipek ipliği, dengesiz ipek, Bursa’nın en kalın ipek ipliği, Gülbağı ipek gibi isimler verilmiştir.

Salih Usta’ya göre kooperatifin batma sebeplerinden ikincisi de kooperatife birkaç kâtip girip çıkmış ve dokuma işini bunlar bozmuştur. Bu katipler kooperatif başkanları ile dokuma işini bitirmişlerdir. Düzensiz tutulan kooperatif defterlerini kontrol etmek için birkaç defa İzmir’den giden olmuştur. Ancak kooperatifi toparlamak mümkün olmamıştır. Diğer taraftan Türkiye’ye 1960’lardan sonra boya gelmiştir. Dolayısı ile iplik boyamacılığı burada da durmuştur. Daha önce yapılmış olan sipariş dokumalar o tarihten sonra satın alınmamış, elde kalmış, yok pahasına kooperatif tarafından satılmıştır. Birçok dokumacı sırf bu yüzden dokumacılığı bırakmak zorunda kalmıştır. Has boyalar gelmemiş, adi boyalarla boyama yapılmaya başlamıştır. 60-70 sene evvel bir kişi dokumasında hile yaparsa ona ceza verilmiştir. Mesela hile yapan ceza olarak 3-5 gün dokumadan menedilmiş veya para cezası almıştır. Bu ceza durumu onlar için çok ağır olmuştur. Çünkü herkes evinde dokuduğu dokumalarını kooperatife götürüp satmıştır. Dokumacılar malları satıldıktan sonra paralarını



kooperatiften almıştır. Bu sistem sebebiyle cezalı dokumacılar az mal satışı yaptıkları için gelirleri de az olmuştur. O yıllarda dokumalar Denizli-Yalvaç'a çok gitmiş ve her seferinde 10-30 top arası dokuma mal satılmıştır. Özellikle Tahranlılar gelip, buradan dokuma alıp, toplayıp gitmiştir. Çeyizlerdeki yorgan ve yastıklar Beledi dokumasından yapılmıştır. Yine o yıllarda Yalvaç'tan birisi hile yapmak istemiştir. Bu kişi Tire'de bir dokumacının yanında bütün dokumanın inceliğini öğrenmiş, tezgâhı da aklına yazmıştır. Ancak bu kişiyi tam kaçacakken yakalamışlar, ona dokumayı öğreten dokumacı adamın da tezgahını yakmışlardır. O ustanın adı İsmailoğlu Mehmet'tir.

**1999 yılında Prof. İsmail Öztürk'ün Mestan Yapıcı ile yaptığı görüşme:** Mestan Yapıcı, 1925 Ödemiş, Beydağ doğumlu, emekli ilköğretim müfettişidir. Amcası Hüseyin Yapıcı, Ödemiş ilçesinin Beydağ Bucağı'nın Yeniyurt köyünde 1937'de doğmuştur. 5 yıllık ilkokul eğitiminden sonra ailesi ile Ödemiş eski tren istasyonunun karşısında bir binaya taşınmışlardır. Hüseyin Yapıcı Ödemiş'e gelmeden önce Beydağ'da demirci çıraklığı yapmıştır. Ödemiş'te demirci çıraklığı işi bulamayınca manda boynuzundan tarak yapan bir ustanın yanına çırak olarak verilmiştir. Ustasının işi çok, verdiği para az olunca, sonrasında Buldanlı Şükrü Usta'nın yanında dokumacı çırağı olarak işe başlamıştır. Kısa zamanda ayaklı tezgâhta dokumayı, hatta çözüğü işini de öğrenen Hüseyin Yapıcı'nın kazancını babası (Mehmet) aldığı için kendisine harçlık kalmamıştır. Bu sıralarda Nazilli Basma Fabrikası yeni kurulmuştur. Fabrikaya usta yetiştirmek için çırak arandığı ilanını öğrenen Hüseyin Yapıcı, babasının rızası ile Nazilli'ye gidip müracaat etmiştir. 1956 yazında fabrikada stajyer çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Çıraklar saatte 3 kuruş alırken, ustalar 125 kuruş alıyordu. 6 ay sonra usta muavini olunca saati 9 kuruş olmuştur. Atatürk Nazilli'ye geldiğinde 9/10/1957 Hüseyin Yapıcı artık fabrikada usta olarak çalışmasını sürdürmüştür.

Tire Beledi dokumacılığının Uşak'a nasıl götürüldüğüne dair sorulan soruya Mestan Yapıcı'nın verdiği cevap ise şöyledir;

"Uşak-Karahallı, Kırkyarenli köylerinde dokumacılık çok basit şekilde yapılıyordu. Harp yılları başlamıştı ve dokuma ürünlerine çok ihtiyaç vardı. Bu yıllar Beydağ-Çomaklar köyünde dokumacılık çok basit şekli ile zoraki devam ediyordu. Pamuk ipliğinden (kaba iplik) zeytin sıkma torbaları yapılıyordu. Bu kıtlık, yoksulluk yıllarında Çomaklar'da dokunan kaba beyaz torbalıklardan erkekler de don yapıp giydiler. Uşak o zaman ilçe, Karahallı Bucak, Kırkyarenli köydü. Karahallı'da yorgancılık ilerlemiş, astar, ham bez de dokunuyordu. İyi ustaya ihtiyaçları vardı. 1937'de Kırkyarenli'den Aziz Ağa (Çapacı), Akif Ulaş Nazilli'ye geldiler ve Usta olarak Nazilli Basma Fabrikasında çalışanları kandırdılar (ikna ettiler), götürdüler. O gidenlerin arasında ben de vardım. Tezgâhları kurduk, çoğalttık sonra asker oldum. Askerliğim 4,5 yıl sürdü. 1943 yılında terhis oldum. Üretim artmıştı artık. İzmir'e astar satımı yapıyordum. Çalışan dokuma tezgâhı 300 kadar olmuştu. Tezgahların onarım işlerini de yapıyordum. Karahallı'da yorgancılık ilerlemiş ancak yorgan yüzü yetiştirilemiyordu. Yorgan yüzleri Tire'den geliyordu. Beledi dokuma orada vardı ancak kıymetli ve pahalıydı. Tutulan antika gibiydi. Karahallı'dan yorgancı Çetin Beledi dokumayı

öğrenmek için teşvik ve tahrik etti. Aziz ağa ile Tire'ye geldik. Belediye'de dokuma yapanlardan İbrahim Usta'dan bez almak istediğimizi söyledik. İbrahim Usta'nın bir gözü kördü, misafir kaldık. Gerçek misafirliğimizi anlattık. 15 gün kalırsam öğrenebileceğimi söyledi. Bu öğretim için 500 lira istedi. Kabul ettik, 15 gün evden dışarı çıkamadım, gizli öğretiyordu. Gün tamam olduğunda, karanlık bastığında, tefe, tarak, çözüğü iplikleri üstünden örtülü olarak gizlice trene bindik ve Uşak'a geldik. Uşak'ta üretime başladım. Günde iki yüz dokuyordum. Yıl tahmini 1945'dir. Beledi dokumayı çok iyi öğrenmiştim, adımları yazabiliyordum. Çin motifi çok tutuyordu. 13 ayakçak, 24 çerçeve bugünkü jakarlı dokumaların başlangıcıdır diyebilirim. Ayakla ve el emeği ile çalışıyordum. Çözüğü ve motif düzme işin en zor kısmıydı. İbrahim Usta öğretmek için aldığı 500 lira ile 2 ev almıştı. Tire başlık ve bitimde ipek kullanılıyordu. Ben ipekli ayrı bir desen ve model geliştirmiştim, çok tutuldu. Sanatlarının çalındığını öğrendikten sonra Tirelilerin Nuri Usta'ya hakaret ettiklerini duydum."

**7 Kasım 2003 tarihinde Saim Bayrı ile yapılan görüşme:** Saim Bayrı 1949 yılından beri dokumacılık yapmaktadır. Ustalık yaparak yetiştirdiği kişiler; Hatice Hanım ve Birgül Hanım'dır. Parayla kurs vermiş olduğu Birgül Hanım'a 8 yıl önce (1995'de) tezgahının kurulmasında, zaman zaman da dokumasında yardımcı olmuştur. Saim Usta'nın evinde Süleymanlı ve Kelebekli iki tezgâhı vardır. Ayrıca eşinin çapıt dokuduğu bir başka tezgâh da bulunmaktadır.

Çıraklık eğitim merkezinde 1999'da hizmet vermek üzere mesleki eğitim merkezi kurulmuştur. Kurs açıldığında yerli halktan hiç talep olmamıştır. Saim Usta hocalığında 10 imama kurs verilmiş, bunlardan 8 tanesi ilk hafta işi bırakmıştır. Kalan 2 tanesi ücretli olarak bir yıl daha devam etmiştir.

Saim Usta babasından öğrendiği Beledi kumaşının dokuma, ön hazırlık ve düzeneğinin kurulması konularında kendisinin her aşamasını tek başına yapabildiğini ama babasının sadece dokumayı bildiğini söylemiştir.

Saim Bayrı 4 erkek kardeştir ve 3'ü dokumayı bilmektedir. Kooperatif mevcutken iplik verip dokuma yapılmış, sonra da kooperatife mallar sevk edilip, kooperatif tarafından satışı yapılmıştır. Kooperatif özellikle yorgan yüzü, yatak yüzü üzerinde durmuştur.

Süleyman desenine evsad denilmiştir. Ödemiş koza ipeği ile dokuduklarına düzbastı denmiştir. Bu bez ipekten dokunmuştur. Düzbastı ne kadar uzun olursa olsun devamlı ipek kullanılmıştır. O zamanlar bunlar dokunup kooperatife verilmiştir. Sonra kooperatifte bunları satıp parasını dokumacılara vermiştir. O zamanlar kazançlar iyiye sonradan kooperatif düzeni dağılmış, dokumacılar bu işi üçer beşer bırakmaya başlamıştır. En son dokumacılar Muammer Kocabaş ile Saim Usta kalmıştır. Son 25 yıldır sadece ikisi dokuma işini sürdürmüştür.

Saim Usta sözlerine şöyle devam etmektedir; “Rahmetli pederden evvel dokuma desenler vardı. Şimdi sadece 4 desen yapılıyor. Bunlar da evsat, döşek, altıparmak, düzbastıdır. Peder de bu 4 deseni yapıyordu. Ben yeni yaptığım desenlere hiç isim vermedim. İsim koymadığım için desene bakarak sipariş veriliyordu. Düzbastı perdelik olarak resmi binalarda kullanılırdı. Evsatın yastık cinsi turistlere gömleklilik olarak satılıyordu. Yastık ve yorgan yüzü olan evsatın desenleri farklı değildi. Aralarındaki fark; yastıkta ipek alanlar küçüktü. Yorganda ipek alanlar büyük olurdu. Yastıklar 120 cm.’di. Yorgan-yatak yüzleri 360 cm., 180 cm. den kesilip bir yatağa denk getirilirdi. Eskiden Bursa tarafında bu tezgâhtan çok varmış. Hatta Bursa’da Beledi esnafı diye bir esnaf varmış ve onların dokuma bayrakları varmış. Eskiden padişahlık zamanında törenler falan yapılırken bayraklarını alırlarmış önlere. Bizim duyduğumuz, okuduğumuz, o bayraklarla geçerken bir taraftan da dokuma yaparlarmış. O bayraklardan hiç görmedim ben. Sadece Kelime-i Tevhit bayrağının Tire müzesinde olduğunu duydum. Ellerinde kullandıkları mekikleri kemikten yapıyorlarmış. Eskiden kalmış tezgâhlardan bir tanesini yenileyip Tire müzesine verdim. Sazlar ise ağaçtan yapılıyordu. Deseni değiştirebilmek için pedahtalar alttan keşkenlere bağlanır. Pedahtaların keşkenlere bağlantıları değiştirilip yeni desenler çıkartılır.

Dokumaların eni 60-62 cm. Fakat Muammer Usta İzmir’de 70 cm.’e çıkartmıştı. Ortalama 600 gr. yorgan yüzü dokunuyordu. İplik kalınlığına göre 500-700 grama kadar olabiliyordu. Atkı ipliklerinin rengini kendimiz boyuyorduk. Hepsini beyaz olarak alırdık. Siyah, kırmızı, yeşil, sarı 4 renk olarak toz boya ile boyardık. Daha eskiden bitkilerle boyarlarmış.”

Beledi dokumalarında kullandıkları motiflerin ayrı isimleri yoktur. Dokunan kumaşa göre adlandırılmıştır (evsat vb.). Tamamı evsatın yastık cinsi gibi söylenmiştir. Tezgâhta çalışmanın belli bir süresi yoktur. Özellikle eski yıllarda bu işle çalışırken geceli, gündüzlü dokuma yapılmıştır. Yalvaç’ta bir söylenti varmış; eğer kız çeyizine beledi koymazsa eksik olurmuş. Şu anda çalışır vaziyette Saim Usta’da 2, müzede de çalışmayan bir tezgâh mevcuttur. Tire’de başka da tezgâh yoktur. Dokumayı bırakanların hepsi tezgâhlarını yakmışlardır. Toparlayabildiği tezgâh parçaları Saim Usta’nın elinde bulunmaktadır. Bu parçalardan bir tezgâh daha yapacak durumdadır. Eski dokumacıların bazıları sadece dokuma yaparken, bir kısmı da tütüncülük ve tarımın dışında dokumacılık yapmıştır. Eskiden bazı evlerde 2 tezgâh kurulurken, bu tezgâhlarda işçi de çalıştırılmıştır. Dokuma yapan ailelerin çoğunun gelir düzeyi düşüktür. Esnafa düşük karla dokumalarını yapıp satmışlardır. Bu dokumada en zor iş ayakları pedallara basma işidir.

**10 Eylül 2021 tarihinde Gülnur Yaylak ile yapılan görüşme:** Gülnur Yaylak 47 yaşında, Saim Usta’nın 3 kızından en küçüğüdür. 4 yıl önce dokumaya başlamıştır. Tire Belediyesi’nde hizmet alımı kısmında çalışmaktadır (Foto 17). Tire müzesi içerisinde belediye desteğiyle dokuma yapmaktadır. Dokuma yaptığı tezgâhi (13 pedallı Süleymanlı tezgâh) Belediye’ye babası Saim Bayrı vermiştir. Yapmış olduğu dokumalarında yün, viskon, pamuk ipliği kullanmaktadır.

Artık çözümler dokuma öncesinde hazır gelmekte ve dokumada 1330 çözgü ipliği kullanılmaktadır. Genellikle aynı çözgü üzerinde 50-100 metre dokumalar arka arkaya yapılmaktadır.



**Foto 17: Gülnur Yaylak**

**10 Eylül 2021 tarihinde Nurefşan Yaylak ile yapılan görüşme:** Gülnur Yaylak'ın kızı, 29 yaşında, Saim Usta'nın torunudur. 2 yıldır Tire Ticaret Odası desteği ile dokuma yapmaktadır (Foto 18). Pamuk, yün, viskon iplik dışında ayrıca keten iplikle de dokuma denemeleri mevcuttur. Özellikle ürün olarak çanta yapımında keten iplik kullanılmaktadır. Yeni kullanım amaçları için dokumalar yaptığını söyleyen Nurefşan Yaylak, daha fazla kişiye ulaşmak, sipariş almak ve ürün yelpazesini genişletmek amacıyla olduğunu vurgulamıştır. Yaptığı dokumalar ve ürünler şimdilik Ticaret Odası'nın siparişleri şeklinde olmaktadır. Saim Usta'dan tezgâh yapımını yıllar önce öğrenen Datça'da ki usta, vefa borcu olarak Nurefşan Yaylak'ın kullandığı tezgâhı ücretsiz yapmış, kendisine hediye etmiştir (Foto 19-21).



**Foto 18: Nurefşan Yaylak**



**Foto 19: Nurefşan Yaylak**



**Foto 20: Tezgâhın gücü çerçeve detayı**



**Foto 21: Tezgâhın genel görünümü**

10 Eylül 2021 günü kısa bir görüşme yapma şansımız olan Saim Usta yaklaşık 10 yıl önce dokumayı bırakmıştır (Foto 22-23). Usta'nın 3 kardeşi kısa süre dokuma yapmış yalnızca Saim Usta'nın kendisi dokumayı sürdürmüştür. Usta dokumalarını yapınca omzuna atıp, İzmir'e götürüp sattıktan sonra da Tire'ye dönermiş. Yıllar önce İzmir'de bir halıcı ile anlaşmış ve halıcı müşterilerine hediye vermek için Beledi dokumalarını sipariş etmiştir. O yıllarda Saim Usta da bu siparişleri dokuyup halıcıya satmıştır. Hatta 80'li yıllarda İzmir'in önde gelen isimlerinden olan Burçin Kipman hanımın desteğini çok görmüştür. Özel



siparişler veren Burçin Hanım sayesinde o yıllarda güzel paralar kazanmıştır. Saim Usta görüşmemizde özellikle kızının ve torununun dokuma işini sürdürmeye karar vermesine çok sevindiğini her fırsatta dile getirmiştir. Tamamen Tire Beledi dokumasının bittiğini düşündüğü bir dönemde dokumanın yeniden canlandırılmasına olan inancı, ata-dede mesleğinin sonraki kuşaklarda da yapılacak olduğunu görmesi memnun edici bir durumdur. Usta maalesef 29 Aralık 2021 tarihinde, 87 yaşında vefat etmiştir.



**Foto: 22 Ustalık belgesi**



**Foto: 23 Saim Bayrı**

2004 yılında Saim Usta'nın yetiştirdiği, mesleğin tüm inceliklerini öğrettiği 1974 doğumlu Ethem Tıprırdık Usta son öğrencisidir. Ethem Usta, dört ay gibi bir sürede dokumanın ana hatlarını öğrenmiş ve 2004 yılından itibaren Tire Belediyesi bünyesinde dokuma işini sürdürmüş, 2019 yılında (45 yaşında) da vefat etmiştir (Foto 24). Şu anda Tire'de dokuma işi yalnızca Saim Usta'nın kızı, torunu ve Ethem ustanın eşi tarafından yapılmaktadır.



**Foto 24: Ethem Tıprırdık**

Beledi dokumaları motif ve kompozisyonları açısından incelendiğinde dokumaya elverişli bir karakteristik yapı içerisinde geliştirildiği görülmektedir. Bu dokumalarda

genellikle geometrik bir yerleşim düzeni dikkati çekmekte ve atkı da kullanılan renkler nedeni ile kumaş yüzeyinde çizgisel bir algı oluşmaktadır. Süsleme öğeleri olan motifler, daha çok geometrik form ve çizgisel alanlar içerisinde tekrarlardan oluşmaktadır. Kompozisyon düzeni sınırsız bir biçimde dokunduğu için eskiden daha çok perdelik, döşemelik, yastık yüzü vb. yerlerde kullanılsa da, günümüzde giysilik ve aksesuar amaçlı kullanıma yönelik üretilmekte, bir elbise detayında, ayakkabı ya da çanta olarak kullanımı sıkça görülmektedir (Foto 25-32).



Foto 25



Foto 26



Foto 27



Foto 28



**Foto 29**



**Foto 30**



**Foto 31**



**Foto 32**

Beledi dokumaları, tarihsel gelişimi içinde kullanım alanlarının değişikliklerine göre hammaddesi pamuk ya da ipekten dokunmuşlardır. Günümüzde sentetik iplikler ve orlon kullanılsa da pamuk iplik kullanımı daha yaygındır. Çözüğü olarak kullanılan iplikler Nazilli, Aydın ve çevre illerden temin edilirken, kumaş aralarında kullanılan ve koza ipliği denilen ipekte Tire, Ödemiş ve çevre köylerden sağlanmaktadır. Atkıda da çoğunlukla pamuk iplik kullanılmaktadır. Özellikle çanta yapımında keten ipliğinde son yıllarda atkıda kullanıldığı dikkati çekmektedir.

## **Sonuç**

Jakarlı dokumanın atası sayılan Belediye tezgahında (Süleymanlı tezgâh) üretilen Tire Belediye dokumaları günümüzde çanta, dekoratif amaçlı örtü, minder, yastık kılıfı, kravat gibi hem ev tekstilinde hem de giyim gibi yeni alanlarda kullanılmaktadır. Tire Belediye dokuması coğrafi işareti TPE 28/Şubat/2020 yılından itibaren tescillidir (Akpınarlı- Çoban Çalışkan 2021: 288). Tire Ticaret Odasında Bulunan Belge Bilgileri şöyledir;

**TESCİL:** Bu coğrafi işaret 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu kapsamında 28/02/2020 tarihinden itibaren korunmak üzere 17/12/2020 tarihinde tescil edilmiştir. Tescil ettiren Tire Ticaret Odası. No: 630-Mahreç işareti.

**Tescil No:** 630 Tescil Tarihi: 17/12/2020

**Başvuru No:** C2020061

**Coğrafi İşaret Adı:** Tire Beledi Dokuması

**Ürün/Ürün Grubu:** Dokuma/Dokumalar

**Coğrafi İşaretin Türü:** Mahreç İşareti

**Tescil Ettiren:** Tire Ticaret Odası

**Tescil Ettirenin Adresi:** Yeni Mah. İsmail Taşlı Cad. No: 25 Tire/İZMİR

**Coğrafi Sınırı:** İzmir İli Tire İlçesi

**Kullanım Biçimi:** Tire Beledi Dokuması ibaresi ve mahreç işareti amblemi, ürünün kendisi veya ambalajı üzerinde yer alır. Ürünün kendisi veya ambalajı üzerinde kullanılmadığında, Tire Beledi dokuması ibaresi ve mahreç işareti amblemi, işletmede kolayca görülecek şekilde bulundurulur.

#### **Ürünün Tanıtımı ve Ayırt Edici Özellikleri:**

Yaklaşık 500 yıllık bir geçmişe sahip olan Tire Beledi dokumasının, Tire ilçesi ile ün bağı bulunur.

#### **Coğrafi Sınır İçerisinde Gerçekleşmesi Gereken Üretim, İşleme ve Diğer İşlemler:**

Geçmişe eskiye dayanan Tire Beledi Dokumasının, ustalık gerektiren yöntemleriyle ün bağı vardır. Bu sebeple, üretimin tüm aşamaları, belirtilen coğrafi sınır ile gerçekleştirilmelidir.

#### **Denetleme:**

Denetimler, Tire Ticaret Koordinatörlüğünde, Tire Ticaret Odasından, Tire Halk Eğitim Müdürlüğünden ve Tire Belediyesinden birer kişinin katılacağı 3 kişilik denetim mercii tarafından yapılır. Yılda iki kez düzenli olarak yapılacak denetimler, ayrıca ihtiyaç duyulduğunda ve şikâyet halinde her zaman yapılacaktır. Denetimlerde üretimde kullanılan tezgâh tipi, dokumalardaki kat sayısı çözgü iplikleri, dokumada kullanılan renkler ve desenler ile mahreç işareti ambleminin kullanımının uygunluğu denetlenecektir.

Denetim mercii, kamu kuruluşlarından veya özel kuruluşlardan veya bunlarda görevli uzman gerçek veya tüzel kişilerden denetimin gerçekleştirilmesi sırasında faydalanabilir veya hizmet satın alabilir. Tescil ettiren hakların kurulmasında hukuki süreçleri yürütülür.

Yapılan incelemelerde son dönem dokumalarında özellikle yapay elyaf kullanımının arttığı gözlemlenmiştir. Bunun sebebi de ekonomik durum, daha ucuz hammadde eldesi maliyet fiyatlarının yükselmesi söylenebilir. Ancak her şeye rağmen Belediye dokuması Belediye, Ticaret Odası ve özel kuruluşların desteği ile günümüzde de farklı kullanım alanlarında, sürdürülebilir özelliğini korumakta ve yaşamaktadır. Pamuk ipliği ve çok az da olsa ipek iplik ile yapılan dokumaların yanı sıra, az da olsa keten iplik ile dokuma girişimleri oldukça sevindirici gelişmelerdir. Görülmektedir ki gelecek yıllarda dokuma tarihimizde çok önemli bir yeri olan Belediye dokuması farklı kullanım amacına yönelik, farklı hammaddelerle dokunarak dikkati çekecek, yeni yetişen ustaların, sivil toplum ve kamu kuruluşlarının desteği ve iş birliği ile üreilmeye devam edecektir.



## **Kaynakça**

- Acıpınar, Mikail (Temmuz 2019). "Tire Dokuma Endüstrisi ve Damga Mukataası (18. Yüzyıl)", *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, S. V/1, s. 65-76.
- Akpınarlı, Feriha; Çoban Çalışkan, Gözde Mualla (Şubat 2021). "Kumaş Dokumacılığının Anadolu'daki Coğrafi Dağılımı", *İdil Dergisi*, S. 78, s. 285-303.
- Artan, Gündüz (Nisan 1964). "Tire'de Dokumacılık ve Nalıncılık", *Türk Folklor Artırmaları. Dergisi*, C. 8, S. 177, s. 33-67.
- Çatalkaya, Ebru (2012). Belediye Dokumalarının Teknik Analizi ve Yeni Öneriler. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ertekin, A. Levent (Mart 2006). *Renk Cümbüşü, İplik Armonisi: Belediye Dokuması*, İzmir: Tülov Yayınları.
- Gürçay, Hikmet (1969). "Beledi Dokumaları", *Türk Etnografya Dergisi*, S. XII, s. 53-68.
- Hekimoğlu, Levent (1980). Belediye Tezgahlarında Yapılan Kumaşlarla Günümüz Armürlü Tezgahlarında Yapılan Kumaşların Karşılaştırmalı Bir İncelemesi. Yüksek Lisans tezi. Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Karavar, Gonca (Aralık 2012). "DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nce Yapılan Tire ile İlgili Çalışmalar", 1. Ulusal Tire Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, İzmir.
- Öz, Tahsin (1946). *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, C. 1, 14.-16. Yüzyıl, İstanbul: MEB.
- Öz, Tahsin (1951). *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, C. 2, 17.-19. Yüzyıl ve Kumaş Süslemesi, İstanbul: MEB.
- Özbel, Kenan (1949). Belediye Dokumaları, El Sanatları XIV, Kılavuz Kitapları: XXV, CHP Halkevleri Bürosu, s. 3-5.
- Öztürk, İsmail; Kavcı, Esra (17-18 Mayıs 2000). "Beledi ve Ehram Dokumalarının Özellikleri ve Günümüzde Kazandığı Yeni İşlevler", III. Ulusal El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, Konya.
- Sürür, Ali (1983): "Ege Bölgesi Örneğinde Dokuma El Sanatlarını Bugünkü Konumu ve Örneklerle Kullanım Alanları", V. Cilt Maddi Kültür, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi'nde Sunulmuş Bildiri, Ankara.
- Sürür, Ayten (1979). Dokuma Sanatlarının İzmir ve Çevresinde Tarihsel Gelişimi, Belediye Dokumaları ve Bugünkü Durumunun Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans tezi. Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Sürür, Ayten (1984). *Türk Dokuma Sanatından Örnekler*, Türk Süsleme Sanatları Serisi: 8, Akbank Sanat, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Sürür, Ayten (Haziran 1983). "İzmir-Tire'de Belediye Dokumalar", *Türkiyemiz Dergisi*, S. 40, s. 13-18.
- Tıprırdık, Ethem (Aralık2012). "Tire'de Belediye Dokuma", 1. Ulusal Tire Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, İzmir.

Uluçam, M. Çağatay (1940). “Manisa Bogası”, *Gediz Dergisi*, S. 44, s. 5-8.

Ülkü, Akile (Şubat 1946). “Halk Sanatları, Tire’de Belediye Kumaşları”, *Fikirler Dergisi*, S. 306-307, s. 7-8.

Ülkü, Akile (Şubat 1946). “Tire Belediye Dokumaları” *Fikirler Dergisi*, s. 306-307.

Yılmaz, Nuray; Kavcı, Esra (12-13 Mayıs 1999). “Ege Bölgesi El Dokumacılığında Bir Örnek: Belediye Dokumaları”, II. Ulusal El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu’nda Sunulmuş Bildiri, Konya.

<https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/DERMAN-SevimSÖYLEMEZOĞLU-Feryal-TIRE-BELEDİ-DOKUMALARI.pdf>

### **Kaynak Kişiler**

Gölnur Yaylak: 47 yaşında, Saim Usta’nın 3 kızından en küçüğüdür. 4 yıl önce dokumacılığa başlamıştır. Tire Belediyesi’nde çalışmaktadır.

Nurefşan Yaylak: Gölnur Yaylak’ın kızıdır. 29 yaşındadır. DEÜ Kültürel Miras ve Turizm Ön Lisans Bölümü’nde okuyor. 2 yıldır Tire Ticaret Odası desteği ile dokuma yapmaktadır.

Saim Bayrı: 1934 doğumludur. 1949 yılında dokumacılığa başlamıştır. 19 Aralık 2021’de vefat etmiştir.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 29.01.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 11.03.2022

\*Atf Bilgisi: Kurt, G. (2022). "Gerede'de Yapılan Havlu Kenarlarının Teknik Renk ve Kompozisyon Özellikleri". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 135-153.

\*Citation: Kurt, G. (2022). "Technical Color and Composition Features of The Towel Borders Made in Gerede". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 135-153.

## GEREDE' DE YAPILAN HAVLU KENARLARININ TEKNİK RENK VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ\*

*Gülten KURT\**

### Öz

Anadolu toprakları üzerinde yaşamış birçok kültürle harmanlanmış etnografik eserlerimiz geleneksel kültürümüz içerisinde en zengin örneklerimizi oluşturmaktadır. Her toplum içerisinde önemli bir yer edinen evlenme adetleri ve gelenekleri bizim kültürümüz içinde de ayrı bir öneme sahiptir. Evlenme adetlerimiz içerisinde yer alan çeyiz geleneğimiz ve adetlerimiz başlı başına kültürel bir zenginlik ve uygulama içermektedir. Küçük yaşta başlanan kız çeyizi, genç kız olup evinden ayrılana kadar kendisi ve yakın çevresiyle birlikte özenle hazırlanmaktadır. Çeyiz geleneğimiz içerisinde birçok eşyanın yapımı el sanatlarımızdan örücülük tekniğinin zengin örnekleri arasında yer almaktadır. El örücülüğü içerisinde ince örgüler sınıfında yer alan iğne, tığ, şiş, mekik, fırkete teknikleri ile örülen danteller ve oyalar üç boyutlu, düz, dar ve geniş formlarda üretilmektedir. Her birinin farklı teknikle birlikte özel bir çalışmayı gerektiren ve örücülük alanında yer alan bu örneklerin tespit edilmesi ve geleceğe taşınması kültürümüz açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada Bolu ili Gerede ilçesinde çeyiz geleneğinin bir parçasını oluşturan ve ince örgüler sınıfında yer alan zengin havlu kenarları örneklerinin teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Her bir ürün üretim tekniğiyle birlikte ne için ne amaçla yapıldıysa, yapan kişiyle birlikte yapıldığı döneminin estetik duygu ve düşüncelerini de yansıtmada etken olmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Gerede, örücülük, havlu kenarları.

\* Bu makale 29-30 Ekim 2020 Tarihinde Etimesgut Belediye Başkanlığı Tarafından yapılan Uluslararası Türk Kültür ve Sanatı Sempozyumunda Bildiri olarak sunulmuştur.

\* Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Bolu. [kgulten@gmail.com](mailto:kgulten@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-8998-0281.

## **TECHNICAL COLOR AND COMPOSITION FEATURES OF THE TOWEL BORDERS MADE IN GEREDE**

### **Abstract**

Our ethnographic works blended with a great many cultures having lived in Anatolian lands comprise our richest samples in our traditional culture. Marriage habits and customs having a significant place in every community are of great importance in our culture as well. The tradition of trousseau within our marriage habits and our customs have a cultural richness and application each. The girl trousseau which starts in their early ages is prepared neatly by herself and close relatives until she becomes a young woman and leaves home. The production of a great many things in our trousseau tradition take place in the rich samples of knitting technique.

Laces and embroideries knitted with needle, crochet, needle, shuttle, hairpin techniques, which are in the class of fine knitting in hand knitting, are produced in three-dimensional, flat, narrow and wide forms. Determining these samples taking place in the field of knitting that require a special study with a different technique and carrying them to the future is of importance. In this study, the technical, color, motif and composition features of rich towel edge samples, which form a part of the dowry tradition in Gerede district of Bolu and are in the class of fine knits, were examined. Each product, together with the production technique, has been a factor in reflecting the aesthetic feelings and thoughts of the period when it was made together with the person who made it, for what purpose and for what purpose.

**Keywords:** Gerede, knitting, towel border.

## **Giriş**

Bir toplumun yaşayış şekli, inançları, sosyal değerleriyle birlikte şekillenen gelenek ve göreneklere toplumun kültürel kimliğini ortaya koymaktadır. Türk kültürü Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan ve Anadolu topraklarında yaşamış alt kültürlerle birlikte şekillenerek köklü bir geçmişe ve bugün sahip olduğumuz zenginliğine ulaşmıştır. Kültür her toplumun kendi tarihsel süreci içerisinde hayatın doğum, evlilik ve ölüm gibi üç evresini kapsayan, inançlarıyla birlikte, değer yargıları, beğenileri, uygulamaları, maddi manevi kendine özgü özelliklerini vd. yansıtan yaşam tarzını kapsamaktadır (Kurt 2021: 131). Yüz yıllar öncesine dayandırılan ve tarihsel süreç içerisinde süzülerek gelen yazılı ve sözlü kaynaklarımızın yanı sıra, bir kuşaktan diğerine uygulamalarla aktarılabilen, bilgi beceri, inanç yaşantı biçimini ortaya koyan gelenek görenek, töre, örf ve adetlerimizle oluşan maddi ve manevi kültürümüzü oluşturmaktadır (Kurt 2021: 134). Anadolu toprakları üzerinde yaşamış birçok kültürle harmanlanmış uygulamalarıyla etnografik eserlerimiz geleneksel kültürümüz içerisinde en zengin el sanatları örneklerimizi oluşturmaktadır.

İnsan var olduğu günden bugüne geçen süreçte, hayatta kalabilmek ve ihtiyaçlarını karşılayabilmek adına yaşadığı coğrafyanın bitkisel ve hayvansal ürünlerini herhangi bir işleme tabi tutmadan en basit şekliyle kullanmıştır. Zaman içerisinde beceriler geliştirerek bunlarla malzemeyi işlemiş ve kullanmıştır. İnsanın her yaşadığı dönemde kullandığı nesnelere ve formları o dönem özelliklerine işaret ederken dönem hakkında bize detaylı bilgi vermektedir. Kültürel birikimler içerisinde yer alan uygulamalarla birlikte kullanılan nesnelere aynı zamanda maddi manevi kültür unsurları olarak değerlendirilmekte ve gelecek kuşaklara aktarımı sağlanmaktadır.

Bu makalede, günden güne teknolojinin getirdiği yenilikler karşısında kadınlarımızın duygu, düşünce ve zevkini yansıtan el sanatları ürünleri içerisinde sıklıkla karşılaştığımız havlu kenarlarının analiz edilerek belgelenmesi ve aktarılması amaçlanmıştır. Bolu Gerede ilçesinde 2013 yılında ilçe merkezi ile birlikte Mangallar, Salur ve Samat köylerinde tarama yöntemiyle yapılan alan araştırmasında tesadüfi olarak seçilen evlerde tespit edilen el sanatları ürünlerinden havlu kenarları incelenmiştir. Görüşme yöntemiyle kaynak kişilerden elde edilen veriler doğrultusunda tespit edilen havlu kenarı örnekleri fotoğraflanmış, kaynak kişilerden bilgileri alınmış konuyla ilgili literatür verileriyle desteklenmiştir. Bu çalışmada ele alınan 34 adet havlu kenarı örneği, örgü tekniğine göre sınıflandırılmış. Teknik, renk, kompozisyon ve bezeme özellikleriyle ilgili tablolar hazırlanarak değerlendirilmiş ve yorumları yapılarak sonuca gidilmiştir.



## El Sanatları ve Örucülük

Özel ve günlük yaşamda yer alan eşyalar hem kullanım hem de sanatsal anlamda birbirini tamamlamaktadır (Küçük Kurt 2019: 194). Türk toplumunun estetik ve sanat duyarlılığını geçmişten günümüze yapılan el sanatları ürünlerinin birbirinden farklı teknik, renk, kompozisyon ve süsleme özelliklerinde görmek mümkündür. Anadolu'da her bölge, her il kendine özgü gelenek göreneklerini uygulamalarla geleceğe taşıdığı gibi ortaya koyduğu el sanatlarıyla da bir bütünlük oluşturmaktadır.



**Fotoğraf 1: Düğün öncesi sergilenen çeyizler (Kurt arşivi, 2010).**

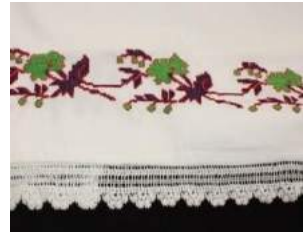
Yüzyıllar boyunca geleneksel yapım teknikleriyle dokumacılık, bakırcılık, kepeçilik, ağaç oymacılığı, kuyumculuk, çömlekçilik, yorgancılık vb. daha pek çok el sanatı, kültürümüze ait motiflerin hayat bulduğu üstün bir zevk anlayışı ve yaratıcılıkla üretilmiştir. Her toplum içerisinde önemli bir yer edinen evlenme adetleri ve gelenekleri bizim kültürümüz içinde de ayrı bir öneme sahiptir. Evlenme adetlerimiz içerisinde yer alan çeyiz geleneğimiz ve adetlerimiz başlı başına kültürel bir zenginlik ve uygulama içermektedir. Bu uygulamalar arasında el sanatlarımızın çeşitliliğini yörelerde çeyiz geleneğimizin içerisinde görmek mümkündür.



**Fotoğraf 2: a) Kanaviçe yastık**



**b) Ara kenar danteli**



**c) İnce kenar danteli**

(Akınarlı F. Kurt G., arşivi, 2013).

Türk insanın bulunduğu mekânla birlikte kullandığı eşyaları süslemek ve süslenmek ihtiyacıyla özünde hissettiği güzellikleri yansıttığı her bir ürün aynı zamanda söyleyemediği

sözlerin tercümanı olarak duygu ve düşünceleriyle bütünleşmiştir. İnsanlık tarihi kadar eski olan örücülük sanatı, ince ya da kalın bükümlü doğal, sentetik, metal iplikler ve bitkilerin dal, sap ve yaprakları kullanılarak, iğne, mekik, şiş, tığ gibi basit araçlarla ve el yardımı ile oluşturulan ilmeklerin veya düğümlerin bir araya getirilmesi ile oluşturulan dokulardır (Akpınarlı 1995: 23). Kullanıldıkları araca göre sınıflandırılan örgüler aynı zamanda, kullanılan gerece, kullanılan tekniğe, kullanıldığı yere göre de sınıflandırılmaktadır.

Kalın ve ince örgü tekniğiyle yapılmış birçok el sanatı ürünler çeyiz geleneğinin belli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu ürünler içerisinde yer alan ince bükümlü ipliklerin kullanıldığı ve ince örgüler olarak sınıflandırılan, iki ve üç boyutlu oyalar, yazma, tülbent gibi başörtülerin veya bir tekstil ürününün kenarlarını süslemede kullanılmaktadır. Çeyiz geleneğimizde farklı amaçlarla örülen danteller ise, dar ve geniş şerit şeklinde ara ve uç dantellerde (Fotoğraf 2: a, b, c), geometrik formlu motiflerle oluşturulan veya tek parça bütün örülmüş masa örtüleri, oda takımları, bohçalar, yastık başları, perdeler vb. çeşitleriyle en çok uygulananlardır.

İnce örgüler sınıfında yer alan oyalar ve danteller, farklı kalınlıklarda ve değişik renklerde, ipek, ibrişim, pamuk ve sentetik iplikler kullanılarak iğne, mekik, fırkete, tığ gibi basit araçlar ve tekniklerle kullanım amacına yönelik olarak yapılmaktadır.



**Fotoğraf 3: a) Firkete oyası**



**b) Çeyiz sandığı**



**c) İğne oyası**

(F. Akpınarlı, G. Kurt arşivi, 2013)

Farklı teknik ve ilmeklerin yan yana, üst üste birleştirilmesiyle oluşturulan geometrik, bitkisel ve sembolik formlu yüzeyler tamamen bir ürünün kendisini meydana getirirken, ayrıca kullanılan bir tekstil yüzeyinde ve kenarında süsleme unsuru olarak da kullanılmaktadır. Danteller ve oyalar şerit şeklinde örüldükten sonra ihtiyaç durumuna göre kullanılmak üzere sandıklarda, bohçalarda, dolaplarda muhafaza edilmektedir (Fotoğraf 3: a, b, c). Uygulandığı araçlar ve farklı teknik özellikleriyle örgü bakımından dantele benzetilen, konusu tamamen doğadan ve sosyal olaylardan esinlenilerek yapılan oyalar, iki ve özellikle üç boyutlu formları, incelikleri, malzeme farklılıklarıyla dantellerden biçim olarak ayrılır.

Yalçınkaya; “Dantel; iğne, tığ, şiş, fırkete, mekik vb. araçlar kullanarak ipek, pamuk ve sentetik ipliklerle yapılan el örgülerine verilen isimlerdir. Bunların dışında el ile araç

*kullanılmadan düğüm atılarak yapılan “Çarşaf Bağlamalar” Kastamonu İline has bir dantel çeşididir”* diye tanımlamaktadır (URL.1). Sadece araçla yapılan örgüler değil aynı zamanda, araçsız el örgüleri; bağlama örgüler ve bitkisel örücülük (Akpınarlı 2011: 165) olarak sınıflandırılmaktadır. El örgüleri arasında bitkisel liflerden elde edilmiş ipliklerle, Kastamonu düğümü (tentene) ve makrome örücülüğü ile çarşaf, peşkir, havlu, yastık örtüsü, çanta, file, vb. (Barışta 2005: 249) gibi çeşitli tekstil ürünleri yapılmaktadır. Nesnelere sağlam ve güzel bir biçimde bağlamak amacıyla da farklı genişlik ve uzunluklarda, kaytan ve uçkurlar el örgüleri sınıfında yer almaktadır. Hammaddesi madensel liflerle örülen, Trabzon hasır işi takılar, kazaz tekniğiyle yapılan, farklı zincir çeşitlemeleri, üç boyutlu toplar, tespih imameleri ve çeşitli kamçılar ince örücülük sınıfında değerlendirilmektedir.

Havlu kenarlarını süsleyen ve temel aracı tığ olan, bununla birlikte iğne ve firketenin de kullanıldığı tekniklerle yapılan bu örgüler, boyutları, motif özellikleri ve gereçleriyle oyalardan ayrılarak ince kenar dantelleri arasında sınıflandırılmaktadır.

Her el sanatları ürünlerinde olduğu gibi Türk kadınının kendisine özgü, ince zevkini, duygularını ve becerisini yansıttığı danteller ihtiyacı karşılamakla birlikte kendisi bir tekstil yüzeyini oluştururken aynı zamanda bir tekstil kenarını da süslemektedir. Dantel geçmişten günümüze anneden kızına geleneksel yöntemlerle öğretilerek günümüze kadar ulaşmış kadınlarımızın sanatsal zevki ve becerisini ortaya koyduğu el sanatları ürünlerimizdir. Dantel Türk kadınlarında ve aile içinde bir davranış şeklidir. Komşuluk bağlarını güçlendirici ve kadını rahatlatıcı bir faaliyet olarak görmek de mümkündür (URL. 1).

### **Havlu ve Peşkir**

Toplumlar, hayatlarını derinlemesine etkileyen adet, inanç ve geleneklerini yeni bir dine veya kültüre girdiklerinde bırakmazlar, eskiyle birlikte yeni kültür özelliklerine adet inanç ve geleneklerini uydurmaya çalışırlar. İnsan fizyolojisinin gereksinimlerinden biri olan su ve temizlik kavramı ile ilgili dini ve halk inançları uygulamalarının kültürel değerleriyle birlikte günümüze kadar gerçekleştirildiği görülmektedir. İnsan varlığının şekillendiği ana rahminden başlayarak, suyun şifa verici özelliğinin yanı sıra bolluk, bereket ve canlılar için en önemli yaşam kaynağıdır.

Suların kutsal sayıldığı farklı medeniyetlerde, su ile yıkanmak ruh ve beden arınmasının temel taşı niteliğindedir (Koçak 2015: 2). Su kültürünün, tarihsel, toplumsal gelişme sürecinde su ile ilişkili oluşturulan bütün maddi ve manevi değerler ile bu değerlerin oluşturulmasında ve sonraki nesillere aktarmada kullanılan bilgi, özgün düşünce, yaşam ve sanat eserlerinin bütünlüğüne işaret ettiği söylenebilir (Reyhan, Yazıcı 2020: 46). Sosyal tarih, inanç, günlük yaşam, yeme, içme, sosyal statü gibi tüm kültürel kavramlar ve uygulamalarla şekillenen her alanda yapılan araştırmalarla, toplumlara ve dönemlere göre uygulamaların ortak noktalarıyla birlikte farklılıklarını ortaya koymaktadır. Türk insanının bir zamanlar sosyal yaşantısının, inancının bir parçası olan veya çeyiz amacıyla üretilen

kullanım eşyaları arasında, temizlik ve suya işaret eden bakır ibrik, hamam taşı ve leğenlerden, dokuma örgü ve işlemlerle yapılmış seccade, peşkir, uçkur, yağlık, göynek, paça, yelek, çevre, kese, oya, tülbent, çarşaf vb. örnekler bulunmaktadır.

Su kültürü içerisinde temizliğin ve günlük yaşantımızın bir parçasını oluşturan peşkir, peçete, havlu, makrama gibi isimlerle anılan fakat aslen Farsça Pişkir’den dilimize geçmiş olup *Piş: ön, kir: tutulan* anlamlarındaki iki kelimenin birleşmesinden “öne tutulan” manasına gelmektedir (Can 2017: 1908). Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’te peşkir; “1- Genellikle pamuk ipliğinden dokunmuş ince havlu, 2- Yemek yerken kullanılan, el kurulan, büyük mendil biçiminde, pamuk veya keten bez, peçete” (URL.2) anlamında tanımlanmaktadır.

Yazılı kaynaklarda yer alan ve birçok müzelerimizde sergilenen pamuk, keten veya ipek ipliklerle dokunmuş, birbirinden güzel farklı işleme teknikleriyle yapılmış, dantellerin, oyalaların, kenarlarını süslediği, peşkirler, peştamallar, yazmalar uçkurlar vd. kendi dönem özelliklerini yansıtırken aynı zamanda toplumun sanatsal inceliklerini ve zarafetini de günümüze yansıtmaktadır.

Türklerde temizlik ve hamam kültürü içerisinde kullanılan havlu peşkir gibi özel eşyalar, hem yıkanma sonrası kurulanmanın ve sağlıklı kalmanın, hem de işlemeli olanların şıklığı ve zenginliği ifade etmesi sebebiyle son derece önemli bir yer edinmiştir. Beden temizliği denilince akla ilk olarak gelen banyo ve hamam eşyaları içerisinde çoğunlukla havlu, havi, makrama (kenarı işlemeli, başa sarılan nakışlı destimal, havlu, peşkir, peçete, el bezi ve hamam taşı gibi eşyalar arasındadır) (Öztürk 2008: 258) yer almaktadır.



**Fotoğraf 5: a) Firkete tekniği ile yapılmış havlu kenarı**



**b) Tığ tekniği ile yapılmış havlu kenarı**

Mehmet Önder (1994: 158) peşkiri; “Pamuk ve keten ipliğinden özel olarak dokunan el ve diz havlusunu olarak tanımlarken, 50 cm. eninde, 70-80 cm boyunda iki ucu işlemeli ve saçaklıdır. İşlemleri sırma, renkli ibrişim ve ipliklerle gergeflerde yapılmaktadır. El yıkandıktan, abdest aldıktan sonra eli yüzü kurulamak için ve sofrada toplu veya tek tek peçete olarak kullanıldığını” ifade etmektedir.

Celal Esat Arseven (1957: 701) havluyu; “El ve yüz silmeğe mahsus tüylü veya tüysüz bez. Yemek havlusu, yüz havlusu, el havlusu, hamam havlusu gibi nevileri bulunmaktadır” ifadesiyle tanımlamaktadır.

İşlemeli, dantelli havlu ve peşkirler çeyiz geleneğiyle birlikte sadece sandıklarda değil ayrıca düğün davetiyesi olarak kırsal alanlarda ve köylerde, okuntu (düğün davetiyesi) olarak tanıdıkları verilmektedir. Düğünlerde, gelin alayına ve sünnet düğünlerinde, yapılan gezdirme merasimlerinde atın başına ve alaya eşlik eden araçların kapı kollarına, aynalarına yazma veya işlemeli, dantelli havlu bağlama geleneği geçmişten günümüze uygulamalarımızda yer almaktadır. Anadolu’da farklı bölgelerimizde gelenek ve göreneğe bağlı el sanatları ürünlerinin kültürel zenginliğini hayatımızın, doğum, evlenme, ölüm gibi her evresinde görmek mümkündür. Geleneksel kültürümüz içerisinde inancımızla birlikte temizliğe gösterdiğimiz özenin bir parçası olarak havlu ve peşkirlerin geleneksel yöntemlerle yapılan üretim süreci zaman içerisinde yerini teknolojik gelişmeler ve yeniliklere bırakmıştır. Elleri yüzü ve vücudu yıkadıktan sonra kurulanmak amacıyla kullanılan el, yüz, ayak ve banyo havlusu gibi çeşitli tekstil ürünlerinin, birçok farklı örnekleri günümüz tekstil üretim süreci içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla günden güne yapımı giderek yok olan bu el sanatları ürünlerinden her birinin araştırılarak belgelenmesi, değerlendirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması önem kazanmaktadır.

### **Gerede’ De Yapılan Havlu Kenarlarının Teknik Renk Ve Kompozisyon Özellikleri**

Batı Karadeniz bölgesinde Bolu’nun doğusunda yer alan Gerede güneydoğusunda Kızılcahamam ve Çamlıdere, kuzey doğusunda Çerkeş ve Eskipazar, güneybatısında Dörtdivan, kuzeyinde Mengen, batısında Yeniçağa toprakları ile sınırlı olarak yaklaşık 1.059 km<sup>2</sup> alana sahiptir. İlçenin rakımı 1.350 metre olup, nüfusu 34.679 kişidir. İl merkezine uzaklığı 50 km’dir. Bolu’nun en eski ilçesidir. İlçede el sanatlarından bakırcılık, deri imalatı, kemer imalatı, demircilik, marangoz işleri ve buna bağlı olarak sanayiye dayanmaktadır (URL. 3). Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesine bağlı Gerede Meslek Yüksek Okulu sanayi ticaret ve hizmet sektörüne dayalı eğitim ve öğretim programlarıyla eğitim vermektedir (URL.4).

Bolu Gerede ilçesinde yaptığımız alan çalışmasında yerel halk tarafından çeyiz geleneğine bağlı olarak hemen hemen her evde bulunan sandıklarda, oda takımlarını, dantelleri, kanaviçeleri, oyaları, çorap ve patikleri görmek mümkündür. İtinayla hazırlanan bu çeyiz ürünleri içerisinde, ince örgüler sınıfında yer alan oyalardan başka, özellikle, 50x70 cm boyutlarında ki el havlusu olarak kullanılan ürünlerin kenarlarını süslemek amacıyla, tığ ve iğne ile yapılmış ince örgü dantellerin süslemelerinin zenginliği bu araştırmayı önemli kılmaktadır.

İğne, firkete ve tığ gibi basit araçlar ve ince iplikler kullanılarak örülen ve havlu kenarlarını süsleyen bu ürünler renk, teknik ve kompozisyon özellikleri açısından incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Örgüleri incelediğimizde, örneklerin ne kadar özenle



yapıldığı, ilmelerin muntazamlığından anlaşılmaktadır. Yöre kadınları, boş zamanlarında, akşamüstleri mahallede ve köyde özellikle bağ, bahçede hayvanlarını otlatırken, örgülerini de kolayca taşıdıkları için dantel rebildiklerini belirtmişlerdir. Tığ ve iğne tutmayı kek yaşlarda ailelerinden öğrendiklerini, çeyizlerinde ki birçok ürünü kendilerinin yaptığını, gördükleri modellerin örneklerini de kolayca ıkarabildiklerini ifade etmişlerdir.

Havlu kenarındaki ince dantel örgüler incelendiğinde, bütün örneklerde tığ temel araç olarak yer alırken, ikinci bir araç olarak iğne ve üçüncü olarak firketenin kullanıldığı görülmektedir. Böylece karışık tekniklerle uygulanan örnekler, iki parça halinde örülmekte ve havlunun iki kısa kenarına dikilerek süslenmektedir. Kullanım amacı sadece ıslak elleri kurulamak olan havluların bu kadar güzel örgülerle süslenmesi, aynı zamanda kadınlarımızın yeteneklerini ve inceliklerini yansıtmaktadır.

Örneklemi oluşturan örgü motiflerin hiçbirinin ismi yoktur. Yaptıkları havlu kenarlarına herhangi bir isim vermediklerini belirten kaynak kişiler, özellikle havlularda bulunan işleme renkleri ve motif özelliklerine göre, yapacakları örgü modeli ve renklerini belirlediklerini ifade etmişlerdir. Komşular birbirlerinden beğendikleri havlu modeli örneklerini aldıklarını, fakat eskisi kadar birbirinden farklı örneklerle rastlamadıklarını belirtmişlerdir.

Tablo1'de Bolu Gerede ilçesinde yapılan havlu kenarı örnekler, kullanılan araç özelliğine göre sınıflandırılmış, 1. 1'de, Gerede'de tığ tekniği ile örülen havlu kenarı motif örnekleri, 1. 2'de, Gerede'de tığ ve iğne tekniği ile örülen havlu kenarı motif örnekleri ve 1. 3'de, Gerede'de tığ ve firkete tekniği ile örülen havlu kenarı motif örnekleri yer almıştır. Gereç olarak kullanılan iplik özelliği ve motiflere göre bezeme konuları ilgili tablolarda yer almıştır.











**Tablo 1. Gerede'de yapılan havlu kenarları örneklerinin kullanılan araca göre sınıflandırılması**

<b>1.1. Bolu Gerede ilçesinde tığ tekniği ile örülen havlu kenarları motif örnekleri</b>				
				
<b>Örnek 1</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme	<b>Örnek 2</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme	<b>Örnek 3</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme	<b>Örnek 4</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik bezeme	<b>Örnek 5</b> Teknik: Tığ Gereç: Plastik halka, pamuk iplik Geometrik, bitkisel bezeme
				
<b>Örnek 6</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme	<b>Örnek 7</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme	<b>Örnek 8</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme	<b>Örnek 9</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme	<b>Örnek 10</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik bezeme

				
<p><b>Örnek 11</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 12</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 13</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, nesneli bezeme</p>	<p><b>Örnek 14</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 15</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik bezeme</p>
				
<p><b>Örnek 16</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 17</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 18</b> Teknik: Tığ Gereç: Pamuk İplik</p>		



**1.2. Bolu Gerede ilçesinde, tığ ve iğne tekniği ile örülen**

**havlu kenarı motif örnekleri**

				
<p><b>Örnek 1</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 2</b> Teknik: Tığ, iğne Gereç: Pamuk, İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 3</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 4</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik Geometrik bezeme</p>	<p><b>Örnek 5</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik iplik Geometrik bezeme</p>
				
<p><b>Örnek 6</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 7</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik Geometrik, bezeme</p>	<p><b>Örnek 8</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 9</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik, kurdela Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 10</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>

				
<p><b>Örnek 11</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik, kurdela, boncuk Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 12</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Sentetik İplik, payet Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 13</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk, sentetik İplik, kurdela Geometrik, bitkisel bezeme</p>	<p><b>Örnek 14</b> Teknik: Tığ,iğne Gereç: Pamuk İplik Geometrik, bitkisel bezeme</p>	

**1.3. Bolu Gerede ilçesinde tığ ve firkete tekniği ile örülen Havlu kenarları motif örnekleri**

				
<p><b>Örnek 1</b> Teknik: Tığ,firkete Gereç: Pamuk, simli sentetik İplik Geometrik bezeme</p>	<p><b>Örnek 2</b> Teknik: Tığ,firkete Gereç: Pamuk İplik Geometrik bezeme</p>			

2013 yılında yapılan saha çalışmasında çekilen ürün fotoğraflarından belirlenen örneklem



(H.F. Akpınarlı ve G Kurt arşivi).

Tablo 1'de yer alan motif örnekleri değerlendirildiğinde; Ürünlerin, %52,9'da 18 adet tığ tekniğiyle yapılan, %41,1 ile 14 adet tığ ve iğne tekniği ile yapılan örnek, %5,8 ile 2 adet tığ ve firkete tekniği ile yapılan örneğin olduğu görülmektedir.

Örneklemler olarak alınan tığ, iğne ve firkete tekniği ile yapılmış havlu kenarlarına ait özelliklerin incelenmesinde birden fazla seçenek bulunduğundan, tablolarda yüzde üzerinden frekans dağılımı alınmamıştır.

Bolu Gerede'de yapılan havlu kenarlarının motiflerin teknik özelliklerine ilişkin veriler Tablo 2'de verilmiştir.

<b>Teknikler</b>		
<b>Tığ örgü Tekniği</b>	n	%
Zincir	34	100
Basit İlmek	32	94.1
İkili İlmek	33	97.0
Üçlü İlmek	33	97.0
Kafes	30	88.2
Trabzan	12	35.2
Köprü	8	23.5
<b>İğne Örgü Tekniği</b>		
Zürefa	13	38.2
Kare ilmek	13	38.2
Fiskil	13	38.2
Sinek Kanadı	3	8.8
<b>Firkete Örgü Tekniği</b>		
1. Teknik	2	5.8

**Tablo 2: Tığ, iğne ve firkete ile yapılan motiflerin teknik özellikleri**

Bolu Gerede'de yapılan havlu kenarı motiflerin teknik özellikleri değerlendirildiğinde; tığ örgü tekniğinde % 100 ile en çok zincir tekniğinin ve % 97 ile ikili ve üçlü ilmek tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Aynı tabloda % 13 ile aynı oranlarda zürefa, kare

ilmek ve fiskil ile iğne tekniğinin kullanıldığı ve firkete tekniği ile yapılan ürünlerde % 5.8 ile 1. tekniğin uygulandığı görülmektedir.

Tablo 2'ye göre en çok tığ tekniğinde zincirin, iğne tekniğinde zürefa, kare ilmek ve fiskilin, firkete tekniğinde 1. tekniğin kullanıldığı görülmektedir.

Tespit edilen örneklerde kullanılan araç ve hammaddesi, örgünün kalitesi açısından büyük önem taşımaktadır. İnce ve geniş formlu tığ ve iğne dantel özelliği taşıyan havlu kenar örgülerde, 50 ve 60 numara pamuklu mercerize dantel ipliğine uygun olarak ince (20-21-22 numara) tığlarla örülmektedir. İğne tekniği ile yapılan örgülerde üç katlı renkli sentetik ve pamuk ipliklerin kullanıldığı belirtilmiştir.

Bolu Gerede ilçesinde yapılan havlu kenarları motiflerin renk özelliklerine ilişkin veriler Tablo 3'te verilmiştir.

Renkler	n	%
Beyaz	34	100
Bordo	2	5.8
Mavi	2	5.8
Sarı	8	23.5
Yağ yeşili	5	14.7
Fıstık yeşili	4	11.7
Somon	2	5.8
Pembe	7	20.5
Lila	7	20.5
Turuncu	3	8.8
Gri	2	5.8

**Tablo 3: Havlu Kenarları motiflerin renk özellikleri**

Bolu Gerede'de yapılan havlu kenarı motiflerin renk özellikleri değerlendirildiğinde; % 100 ile en çok beyaz rengin kullanıldığı ve bunu % 23 ile sarı, % 20 ile pembe ve lila renklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 3'e göre havlu kenarlarında değerlendirmeye alınan bütün örgülerde (tamamında) beyaz rengin kullanıldığı görülmektedir.

Kadınlarımızın kendi bilgi, beceri ve yaratıcılık yeteneklerini, hazır tekstil ürünlerinde yer alan renkleri, motifleri dikkate alarak, kendi ördükleri motiflere ve renklere yansıtıkları görülmektedir. İşleme renkleri ile kenar örgülerin renk ve motif özelliklerinin birbirine benzetilerek yapılması, ürün üzerinde bütünlük ve estetik bir görüntü oluşturmaktadır.

Bolu Gerede'de yapılan havlu kenarları motiflerin kompozisyon özelliklerine ilişkin veriler Tablo 4'te verilmiştir

<b>Kompozisyon özellikleri</b>	n	%
Kenar suyu ( kafes örgü)	33	97.0
Motif örgü	25	73.5
Yan yana bağlantılı motif örgü	19	63.3
Yan yana bağlantısız motif örgü	5	14.7
Üst üste sıralamalı örgü	32	94.1

**Tablo 4: Havlu Kenarı motiflerin kompozisyon özellikleri**

Bolu Gerede'de yapılan havlu kenarı motiflerin renk özellikleri değerlendirildiğinde; % 97 ile kenar suyunun, % 94 ile üst üste sıralamalı örgünün ve % 73 il,5 ile motiflerin yer aldığı kompozisyonlarla oluşturulduğu tespit edilmiştir

Tablo 4'e göre havlu kenarlarında en çok kenar suyu (kafes) örgüler üzerine motiflerle veya bağlantılı sıralamalı örgü tekniği ile kompozisyonların oluşturulduğu görülmektedir.

Bolu Gerede İlçesinde yapılan havlu kenarları motiflerin bezeme özelliklerine ilişkin veriler Tablo 5'te verilmiştir

<b>Bezemeler</b>	n	%
Geometrik bezeme	27	79.4
Bitkisel bezeme	17	50
Figürlü bezeme	1	1

**Tablo 5: Havlu Kenarı motiflerin bezeme özellikleri**

Bolu Gerede'de yapılan havlu kenarı motiflerin bezeme özellikleri değerlendirildiğinde; %79.4 ile geometrik bezeme, % 50 ile bitkisel bezeme, % 1 ile figürlü bezemeli motiflerin yapıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 5'e göre havlu kenarlarında en çok geometrik formlu bezemelerin kullanıldığı görülmektedir. İncelenen örgü ürünlerin bir çoğunda geometrik bezemeyle birlikte, somut ve soyut şekilde kullanılan bitkisel bezemelerin motiflerde yer aldığı görülmektedir.

## **Sonuç**

Geçmişte kültürel unsurlarımız olarak günlük hayatımız içerisinde yer alan el sanatları ürünlerimizden örgü tekniğıyle yapılan ve tespit edilen havlu kenarı süslemeler çeyiz geleneğimizin bir parçasını oluşturmaktadır. Kadınlarımızın estetik duygularıyla birlikte doğada en çok gördükleri bitkisel formlardan yararlanarak bunları motiflerine ve örgülerine taşıdıkları görülmektedir. Ayrıca inanç ve kutsal değerlere duyulan saygıyla temizlik ve kullandığı ürünü süsleyerek özel kılmak adına motiflerine isimler vererek duygularıyla birleştirmiştir.

Bolu Gerede'de tespit edilen 34 adet örülmüş havlu kenarlarının, 18 adet örneğın tığ tekniğı ile 14 adet örneğın tığ ve iğne tekniğı ile 2 adet örneğın tığ ve firkete tekniğı ile yapılmış ince örgü dantellerin havlu kenarlarını sslediğı görülmektedir. Yapılan rnlerin tamamında tığ tekniğinde temel ilmek olarak bilinen zincirin ve beyaz renkli pamuk merserize ipliğın kullanıldığı görülmektedir. 2. Grup havlu kenarlarında, tığ tekniğı ile birlikte iğne tekniğinin kullanıldığı örnekler yer almaktadır.

Günden güne hayatımızın her alanında teknolojinin getirdiğı yeniliklere toplum uyum sağlamaya çalışırken, kültürel değerlerimizin de etkilendiğı açık bir şekilde görülmektedir. Şehirlerde ki, hızlı, zamansız yaşam koşullarıyla değişen gelenek ve göreneğe bağlı uygulamaların yavaş yavaş terkedildiğı ve zaman içerisinde de yok olduğı görülmektedir. Su ve temizlik kültürüyle birlikte hamam, sofra, yemek kültürüyle yapılan uygulamaları tamamlamak, yaşamı güzelleştirmek ve güzel kılmak adına yapılan birçok el sanatları ürünlerinin de artık teknolojiye yenik düştüğü inkâr edilemez bir gerçektir. Günümüzde sadece köy ve kasaba gibi küçük yerleşim alanlarında devam eden kültürel değerlerimize, evlilik ve çeyiz geleneğimize bağlı olarak, genç kız ve yeni gelin olmuş ailelerin sandıklarında ender örneklerle rastlamak mümkündür. Bugün yapımı ve örneklerinin azaldığı yok olduğı bu el sanatları ürünlerinin, saha çalışmalarıyla tespit edilerek belgelenmesi her geçen gün biraz daha önem kazanmaktadır. Bununla birlikte, kız çocuklarımız ve erkek çocuklarımızın, el becerileriyle birlikte bir disiplin ve sorumluluk bilincinin gelişmesine katkı sağlayan el sanatlarımızın ve zanaatlarının gün geçtikçe değeri daha fazla önem kazanmaktadır.

Saha çalışmalarına bağlı olarak tespit edilebilen örücülük alanlarında yer alan, dantellerimizin, oylarımızın, işlemelerimizin, çeyizlerimizde yer alan diğer ürünlerle birlikte geleceğe aktarılması kültürümüzün devamlılığı ve yaşaması açısından önemlidir.

## **Kaynakça**

- Akpınarlı, Hatice Feriha (1995). El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri. Yayınlanmamış Doktora tezi, Ankara G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akpınarlı, Hatice Feriha (2011). *Kastamonu Çarşaf Bağlamalarında Teknik ve Motif Özellikleri (Nail Tan'a Armağan)*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Arseven, Celal Esat (1957). *Sanat Ansiklopedisi*. C: II İstanbul: Maarif Basımevi.
- Barıştta, Hatice Örcün (2005). *Türkiye Cumhuriyet Dönemi Halk Plastik Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Can, Mine (2017). Kocaeli Peşkir İşlemelerinden Örnekler. Uluslararası Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi- Kültürü Sempozyumu- IV.
- Koçak, Çiğdem (2015). Osmanlıdan Günümüze Havlu ve Günümüz Havlu Üretimi Üzerine Öneriler. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik tezi. İstanbul, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurt, Gülten (2021). *Düşünsel ve Görsel Boyutlarıyla Kültür, Türk El Sanatlarının Halk Kültüründeki Yeri*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Küçük Kurt, Ülkü (2019). Afyonkarahisar Peşkir Dolamaları. *Al- Farabi İnternational Journal On Social Sciences*. S: 193 Sayı: 3, Mart.
- Önder Mehmet (1995). *Eski Eserler Kılavuzu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk Temel (2008). Kadı Sicillerindeki Bazı Muhallefatlara Göre Trabzon'da Temizlik ve Vücut Bakım Malzemeleri (1700-1750). *Osmanlı Araştırmaları*, Sayı: 32 Cilt: 32, 249-282.
- Reyhan, Kader; Yazıcı, Merve (2020). Su Kültürünün Tarihsel Gelişim Sürecinde Osmanlı Dönemi Hamamlarının Toplumun Sanat ve Sosyal Yaşamına Etkileri. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* c: 8, Sayı: 23 Eylül.

## **Web**

- URL 1: Yalçınkaya N. T. (2012). Türk Dantel Müzesi. <http://turklacemuseum.blogspot.com/2012/02/> (Erişim Tarihi: 04.03.2022).
- URL 2: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 02.03.2022).
- URL 3: <https://www.ilimiz.net/ilce/14/256-bolu-ilimizin-gerede-ilcesi.html> (Erişim Tarihi: 02.03.2022).
- URL 4: <https://www.ilimiz.net/ilce/14/256-bolu-ilimizin-gerede-ilcesi.html> (Erişim Tarihi: 03.03.2022).



**Kaynak Kişiler**

Aysel Cıvdi, Bekar, 29 yaşında.

Melahat Şahin, Ev hanımı, 38 yaşında.

Ruveyda Çelik, Ev hanımı, 45 yaşında.

Zeyneti Çelebi, Ev hanımı, 42 yaşında.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 26.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 14.03.2022

\*Atf Bilgisi: Genç, M. (2022). "Gaziantep'te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 154-169.

\*Citation: Genç, M. (2022). "Natural Vegetable Dyeing Sources Detected in Gaziantep". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 154-169.

## GAZİANTEP'TE TESPİT EDİLEN BİTKİSEL DOĞAL BOYARMADDE KAYNAKLARI

*Mustafa GENÇ\**

### Öz

Işığın nesnelerin üzerindeki yansımalarının gözümüzün retinasında algılanması olan renk, geçmişte doğal boyarmadde kaynaklarından elde edilmekteydi. Bu kaynakların bazıları geçmişte halı, kilim ve diğer dokuma iplerinin boyanmasında kullanılırken günümüzde tekstil, gıda, kozmetik alanlarında da kullanılmaya başlanmıştır. Geçmişten günümüze birçok uygarlığın önemli yerleşim merkezlerinden olan Gaziantep, zengin kültürünün yanı sıra bulunduğu coğrafi konum ve iklim olarak geçiş bölgesinde yer alır. Bu durum bitki örtüsündeki çeşitliliğin sebebini oluşturur.

Çalışmada, boyarmadde kaynaklarının tespiti için literatür taraması, alan araştırması, dokuma analizleri ve Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde belge araştırması yöntemi kullanılmıştır. Gaziantep halılarında kullanılan boyarmadde analizleri yapılarak kullanılan renklerin hangi doğal boyalardan yapıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde yer alan geçmişte ticareti yapılan ve boyamada kullanılan boya bitkileri ile Gaziantep'te yer alan boyahaneler de belgelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Doğal Boya, Kökboya, Cehri.

\* Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta.  
[mustafagenc@sdu.edu.tr](mailto:mustafagenc@sdu.edu.tr) / ORCID: 0000-0001-8702-538X.

## **NATURAL VEGETABLE DYEING SOURCES DETECTED IN GAZIANTEP**

### **Abstract**

Color, which is the perception of the reflection of light on objects in the retina of our eyes, was obtained from natural dyestuff sources in the past. While some of these resources were used for dyeing carpets, rugs and other weaving threads in the past, they are now being used in the fields of textile, food and cosmetics. Gaziantep, which is one of the important settlements of many civilizations from the past to the present, is located in the transition region in terms of its geographical location and climate, as well as its rich culture. This is the reason for the diversity in vegetation.

In the study, literature review, field research, weaving analyzes and document research method in the Ottoman Archives of the Presidency of the Republic of Turkey, the Presidency of State Archives were used to determine the dyestuff sources. The dyestuff analysis used in Gaziantep carpets was made and it was determined from which natural dyes the colors used were made. In addition, the dye plants that were traded and used in dyeing in the Ottoman Archives of the Presidency of the Republic of Turkey, the Presidency of State Archives and the dyehouses in Gaziantep were also documented.

**Keywords:** Natural Dyes, Kökboya, Cehri.

## **Giriş**

Doğal boyarmadde kaynaklarının zenginliği iklim ve toprak yapısı ile ilgilidir. Kullanım alanını ise o yörenin sanat ve zanaatlarıdır. İnsanlığın en büyük keşiflerinden biri olan mordanlı boyama, Mezopotamya’da MÖ. 4000 ile 3000 yılları arasında gerçekleşmiş olmalıdır (Böhmer, 2002: 101). Doğal boyarmadde kaynakları 1871’de Alizarinin, 1890’da da indigonun kimyasal olarak sentezlenmesine kadar tekstil boyamacılığında kullanılmıştır (Böhmer, 2002: 99; Karadağ, 2007: 9). Doğal boyama dokumaya bağlı olarak gelişmiş ve günümüze kadar önemini korumuştur.

Yazılı kaynaklarda Ayıntap, halk arasında ise Antep şeklinde adlandırılan Gaziantep, coğrafi konum olarak Akdeniz ile Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nin birleştiği noktada yer alır. Ulaşım ve konum bakımından çok önemli bir noktada yer alan bu şehrin topraklarından tarihî İpek Yolu’nun da geçiyor olması, önemini her daim canlı kılmıştır. Tarihi, yaklaşık altı yüz bin yıl öncesine dayanan Antep, hem ulaşım bakımından stratejik bir noktada olması hem de iklim şartlarının elverişli ve topraklarının verimli olması gibi nedenlerle ilk uygarlıklardan bu yana sosyal ve siyasal açıdan çok yoğun değişikliklerin ve hareketliliklerin yaşandığı bir şehir olmuştur (Külek, 2010: 1).

Gaziantep’e Türkmenler iskân edildikleri zaman bunlardan bir kısmı ziraatla uğraşmışlar ve köyler kurarak toprağa bağlanmışlardır. Diğer bir kısmı ise, eskisi gibi konar-göçer ve hayvancılık yaparak çadır hayatından vazgeçmemişlerdir. Bu ziraatla uğraşan Türkmenlere “Barak” denmiş ve göçebe Türkmenler ise adlarını devam ettirmişlerdir. Antep tarihinde Türkmenlerin (yani bugüne kadar Türkmen adını taşıyan aşiretlerin) hepsine birden “Beydili” denilmiştir. Türk boylarından Beydili aşireti; Karaşılılı, Bekmeşli ve Araplı diye üç kola ayrılırlar. Ayrıca; Çepni, Karakoyunlu, Avşar, Beydüz, Ulaşlı, Bayındır, Elbeyli adlarıyla küçük oymaklar bulunmaktadır. İlde Beydillilerden sonra en büyük kabile Barak’tır. Urfa ve Gaziantep illerine yerleşmişlerdir. Baraklar Türkmenlerden ayrı bir aşiret olarak düşünülmektedir. Barak aşireti içinde Yazır, Avşar gibi Oğuz Boyları isimlerini taşıyan köyler vardır.

Gaziantep’te yapılan dokumalar yöresel sanayi açısından hep önemli olduğu için boyamacılığın da dokumalara bağlı olarak geliştiği söylenebilir. XIX. yüzyılda Ayıntab’da 3815 pamuklu tezgâh ile 70 boyahane, 4000 kadar tezgâh olduğundan ve bunların çoğunda kadın işçi çalıştığından bahsedilir. Hamam takımları, döşemelik kumaşlar, halı, kilim, alaca kumaşlar üretilen ve kumaş işlemeciliği ile meşhur olan Ayıntab’ın önemi, hem kervan yollarının kesiştiği kavşak noktasında bulunmasından, aynı zamanda transit ticaret yolu üzerinde olmasından da ileri gelmiştir (Darkot ve Dağhoğlu, 1979: 66). Dokunan ürünler Anadolu köylüleri tarafından çok kullanılmakta, ihtiyaç fazlası olanlarda satılmaktaydı (Anonim, 1973: 170).

## **1. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivlerinde Tespit Edilen Gaziantep Doğal Boyarmadde Kaynakları ile İlgili Kayıtlar**

Osmanlı İmparatorluğu döneminde yapılan işlerin birçoğu kayıt altına alınmıştır. Bu kayıtlar incelendiğinde o dönemin üretim, ticaret, ihracat vb. birçok kayda rastlamak mümkündür.

Mustafa Genç, “Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 153-168

Gaziantep’te tespit edilen bitkisel boyarmadde kaynaklarının birçoğu arşiv kayıtlarında mevcuttur.

Tarih: 06/Ca/1311 (Hicri) Dosya No: 312 Gömlek No: 23400 Fon Kodu: BEO

“Mazı ve saire aşarına fesat karıştırarak hukuk-ı Hazine’yi payimal eylediği gibi uhdesine ihale edilen Rumkale aşarı ihalesinin feshi teşebbüsünde da bulunan Antep Kazası kaymakamının kendisini tevkif ettiği ve saireden bahisle istida-yı madeleti havi İlbeylizade Abdülkadir imzasıyla Antep merkezinden keşide olunan telgrafname irsal kılınmakla tahkik edilerek iktizasının ifası” (Haleb).

Tarih: 23/N /1275 (Hicri) Dosya No: 285 Gömlek No: 93 Fon Kodu: HR. MKT.

“Antep kazasında Ermeni milletinden kaymakam vergisi namıyla ve boyacı esnafından birkaç senelik verginin talep olunduğu bu makule hususun tahkik edilerek düzeltilmesi.”

Tarih: 11/Ke/1322 Dosya No: 319 Gömlek No: 132 Fon Kodu: ZB.

“Aredelmik Ermeni gazetesinin imtiyaz sahibi Antepli Karabet Boyacıyan’ın suiahvali görülmediğinden imtiyazının kefalete bağlanmasında mahzur bulunmadığı.”

Tarih: Dosya No: Gömlek No :6169 Fon Kodu: D. BŞM.d.

“Sivas, Haleb, Karaman vesair eyaletlerin kazalarının mazı, tiftik, kökboyası ve yapağı rusumatının gelirlerini gösterir defter.”



Fotoğraf 1-2: Kökboyası.

Tarih: Dosya No: Gömlek No :2113 Fon Kodu: TS.MA.d

“İrad-ı Cedid Hazinesi hesap defteri: Birgi hasları, Kavala İskele Gümrüğü, Sakız muhassıllığı ve defterde yazılı mukataalar, Beypazarı, Haleb muhassıllığı, İstanbul Tütün Gümrüğü, Dimeşk Gümrüğü mukataaları esmanı faizleri, bazı livalarda zeamet ve timarlar hasılatı, Biga, Alasonya, Bolu, Kocaeli, Kütahya, Sultanönü, Niğbolu, Sofya, Siroz, Selanik ve diğer yerlerin yapağı resimleri, Kıbrıs Tuzla İskeleyi Gümrüğü ve memlahası, Sakız Gümrüğü, Kırkkilise hasları, Tuna sahilleri tütün gümrüğü, Trapoliçe hasları, Ahyolu memlahası, Tırhala adet-i ağnam resmi, Bursa pamuk mengersi resmi, İzmir voyvodalığı, zecriyye muhassıllığı,



Mustafa Genç, “Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 153-168

Midilli Nezareti ve Edirne eshamı faizleri, Görice, Eğriboz hasılat ve iltizam bedelleri, İstanbul ve sair mahaller pamuk, tiftik, boya ve mazi, Adana ve Halep vilayetleri pamuk resimleri, Maraş, Anteb ve Kıbrıs pamuk resimleri, Karlılı livası kuru üzüm resmi, Niğbolu, Silistre, Menteşe, Yenişehir ve kazaları kuru üzüm resimleri, Samakov Nezareti, Sofya adet-i ağnam, İbrail Nezareti ve sair mukataaları, kahve rüsumu, Edirne yeni memlahası, gebran cizyesi eshamı faizleri ve sair yerlerden tahsil edilerek İrad-ı Cedid Hazinesi'ne teslim edilen varidat ile miri mukataat muacceleleri, mahlul esham faizi, donanma gemileri zabitan, gedikli ve neferatın mevacicileri, Tersane tarafından yaptırılan büyük havuzun masrafları, maaşlar, mahiyyeler, kasr-i yed hasebiyle ferağ bedeli olarak tesviye olunan ve defterde yazılı diğer masraflar için ödenen paralar”

Tarih: 21/C /1159 (Hicrî) Dosya No :166 Gömlek No :6988 Fon Kodu: C. ML.

“Haleb Muhassılığ ı mazi, palamut ve kökboya rüsumu”.

Tarih: 15/B /1211 (Hicrî) Dosya No :615 Gömlek No :25379 Fon Kodu: C. ML.

“Suğla sancağıyla Karaman, Sivas, Diyarbekir ve Halep eyaletlerinde ve Saruhan sancağında vaki kazalarla Asitane taraflarına ait tiftik, mazi ve kökboyası rusumunun iltizamı”.

Tarih: 01/M /1210 (Hicrî) Dosya No :24 Gömlek No :1166 Fon Kodu: C. İKTS

“Haleb Mazi, Tiftik ve Boya Mukataası'nın hesabatına dair tanzim ve Halep Naibi Levhizade Said Efendi tarafından ziri tasdik olunan defter”.

Tarih: 27/R /1271 (Hicrî) Dosya No :99 Gömlek No :95 Fon Kodu: HR.MKT.

“Sicilyateyn Devleti'nin Haleb'deki konsolosu Markolo'nun mübayaaya ettiği mazi ve yapagıdan tekraren vergi alınması hakkında ne yapılması gerektiğinin bildirilmesi”.

Tarih: 02/Ş /1271 (Hicrî) Dosya No :106 Gömlek No :7 Fon Kodu: HR.MKT.

“Haleb'deki Sicilyateyn Konsolosu Marko'nun yabancı ülkeye göndereceğ i mazi ve yapagının resm-i refiiyyesi hakkında gönderilen tahrirat mucebince gerekenin yapılması”.



Fotoğ raf 3-4: Mazi (Quercus İnfectoria.).

Tarih: 06/Ca/1311 (Hicrî) Dosya No :312 Gömlek No :23400 Fon Kodu: BEO

“Mazı ve saire aşarına fesat karıştırarak hukuk-ı Hazine'yi payimal eylediği gibi uhdesine ihale edilen Rumkale aşarı ihalesinin feshi teşebbüsünde da bulunan Antep Kazası kaymakamının kendisini tevkif ettiği ve saireden bahisle istida-yı madeleti havi İlbeylizade Abdülkadir imzasıyla Antep merkezinden keşide olunan telgrafname irsal kılınmakla tahkik edilerek iktizasının ifası” (Haleb).

Tarih: 11/Ca/1311 (Hicrî) Dosya No :171 Gömlek No :7 Fon Kodu: DH.MKT.

“Antep kaymakamının Mazı vs. mahaller aşarına fesad karıştırıp Hazine'yi zarara uğrattığından, Rumkale kazası aşarına müdahalede bulunduğu kendisini haksız yere tutuklattığından, bu konuda madelet isteğiyle Abdülkadir tarafından gönderilen telgrafın bir suretinin, durumun araştırılarak gereği yapılmak üzere Haleb Vilayeti'ne irsali.”

Tarih: 09/Ş /1155 (Hicrî) Dosya No :22 Gömlek No :1072 Fon Kodu: C. DRB.

“Haleb ve İzmir Mazı, Palamut ve Kökboya Mukataası mültezimleri yanında istihdam olunmak ve maaşları mültezimler tarafından verilir miriden, tüccardan ve malikane mutasarrıflarından bir şey istememek şartıyla David ve Salamon namındaki Yahudilere sarraflık için berat verilmesi.”

Tarih: 21/C /1159 (Hicrî) Dosya No :166 Gömlek No :6988 Fon Kodu: C. ML.

“Haleb Muhassılığmazı, palamut ve kökboya rüsümü.”



**Fotoğraf 5-6: Meşe Palamudu (Quercus İthaburensis) ve Siyah Elde Edilmesi.**

Tarih: 29/Z /1159 (Hicrî) Dosya No :10 Gömlek No :672 Fon Kodu: AE.SMHD.I..

“Memalik-i Şahane'de bey ü şira olunan mazı ve palamud ve kök boya hakkında Haleb Valisi Sadrazam-ı esbak Vezir Ahmed Paşa'ya emr-i şerif.”

Tarih: 21/Ş /1209 (Hicrî) Dosya No :24 Gömlek No :1158 Fon Kodu: C. İKTS

Mustafa Genç, “Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 153-168

“Haleb’de satılan mazı, tiftik, boya mukataası gümrük rüsumunu mübeyyin tanzim ve Haleb Naibi Levhizade Mehmed Said tarafından tasdik olunan defter.”

Tarih: 09/Z /1209 (Hicri) Dosya No :436 Gömlek No :18143 Fon Kodu: C. AS.

“Haleb’te tiftik, mazı ve kök boya cibayetine memur İsmail Ağa’nın Haleb muhassılı Kapıcıbaşı İbrahim Paşa’ya teslimatına dair Haleb Kadısı Mehmed Enver Efendi tarafından tasdik olunan defter.”

Tarih: 11/M /1207 (Hicri) Dosya No :311 Gömlek No :12703 Fon Kodu: C. ML.

“Maraş, Antep ve Kıbrıs pamuk ve pamuk ipliği ve kozalı pamuk rüsumuna dair.”

Tarih: 16/C /1220 (Hicri) Dosya No :206 Gömlek No :8517 Fon Kodu: C. ML.

“Umum pamuk rüsumu mülhakatından Haleb, İskenderun, Azaz, Kilis ve Edlib kazalarının pamuk, pamuk ipliği ve kozalığı pamuk resimlerinin iki seneliğinin iltizam olunduğu.”



**Fotoğraf 7-8: Cehri.**

Tarih: Dosya No: Gömlek No :9633 Fon Kodu: MAD.d..

“Nefs-i Ayıntab’da gayr-i ez boyahane-i resm-i ciğer dekakin maktu’u, Silistire sancağında Mangalya iskelesi ve tevbii mukataası, İstanbul ve tevbii duhan gümrüğü mukataası, İstanbul ve tevbii emtia gümrüğü mukataası, Midilli ve Molova ve tevbii mukataası, İzmir’de hash-a-i Karaburun ve Kilizman ve tevbii mukataası, Filibe ve Tatarpazarı ve tevbii ma’a cibayet, cizye-i gebran, kalem-i filibe ve Tatarpazarı mukataası, adet-i ağnam ve adet-i gulamiye ve resm-i ağıl-ı müslümanan ve gebran kalem-i Mudurnu ve Kıbrısçık ve adet-i ağnam Kostamonu ve tevbii mukataası, Diyarbekir voyvodalığı aklamından Amid’de Karye-i Acı Tulcu ve tevbii maktuu, Malatya voyvodalığı aklamından Erguvan nahiyesinde vaki Anbarcık ve gayrihi maktuu, Kocaeli sancağında duhan dönüm rusumu mukataası, Haleb sancağında vaki karye-i Tileşser ve kurayı saire maktuu, Birecik sancağında Rum kale ve tevbii mukataası, Girid’in Resmo sancağında ve nahiyesine tabi Ebu Kostantin ve gayrihi maktuu, Uzuncabaab Hasköy

ve Dimetoka ve Sultanyeri ve Çirmen ve tevbii mukataası, Bursa ve Gemlik ve Mudanya ve tevbii Beytü'l-mal-ı hassa ve amme mukataası vesair maktu ve mukataaların bervech-i malikane tefviz kayıtlarıyla berat verilmesine dair tezkere kayıtlarını ihtiva eden kuyud-ı tezakir beravat defteri.”

Tarih: 03/Z /1141 (Hicri) Dosya No :67 Gömlek No :7284 Fon Kodu: İE.EV.

“Ayntab'da vaki Kadı Kemaleddin ve Boyacı oğlu Camii imametinin Şeyh İbrahim'e tevcihi hakkında müteveli Mehmed ve Hamza tarafından yazılan arz”.

Tarih: 08/Za/1172 (Hicri) Dosya No :73 Gömlek No :3638 Fon Kodu: C. MF.

“Ayntab'ta Boyacızade Seyyidi Ahmed Efendi evkafından müderrislik cihetinin tevcihi.”

## 2. Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları

Gaziantep ve civarında yaptığımız alan araştırmalarında çok miktarda kökboya bitkisini tespit etme imkânımız oldu. Kökboya kırmızı renk veren en önemli bitki olan kökboyanın anavatanının Anadolu olduğu düşünülmektedir. Boyarmadde içeriği çok yüksek olan ve köklerinde on dokuz farklı boyarmadde bulunduran ayrıca ışık haslığının çok yüksek olması nedeniyle yüzyıllar boyu solmayan kırmızı rengin elde edildiği Kökboya bitkisinden yün ve ipek elyaf üzerinde, kullanılan mordana bağlı olarak kırmızı (şap mordan ile), kahverengi (demir sülfat mordan) ve mor (demir sülfat mordanla ve sitrik asit kullanarak, soğukta) renklere ulaşmak mümkündür (Enez, 2008: 103).



Fotoğraf 9-10: Kökboya (*Rubia tinctorum* L.) ve Boyama.

Ülkemizde 20’den fazla mazı çeşidi vardır. Ancak köylerimizde ak mazı, kara mazı diye ikiye ayrılır. Diğerleri de dış görünüşlerine göre bu iki sınıfa sokulur. Mazıda bulunan tanen boyacılıkta tespit maddesi olarak kullanılır. Boyamanın yanında deri sektöründe de kullanıldığı için geçmiş dönemlerde önemli bir ihraç ürünüdür. Gaziantep ve civarında ak mazı yaygın olarak yetişmektedir.



Mustafa Genç, “Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 153-168

Sütleşen, Gaziantep ve Anadolu’nun hemen her yerinde yetişen boya bitkisidir. Yerleşmiş bir fikre göre bazı bitki boyalarına çeşitli bitkiler eklenmesi ile daha has renkler elde edilir. Bu bitkilerin başında da sütleşen gelir. Anadolu’nun her yerinde yetişen ufak bir bitki olan sütleşen içinde süte benzer bir sıvı vardır. Bu sıvı boyacılıkta kullanılır. Özellikle ışığa karşı dayanıklı renkler elde edilir.



**Fotoğraf 11-12: Sütleşen (Euphorbia cyparissias).**

Mavi rengin elde edilmesinde kullanılan İndigo boyarmadde olarak Akdeniz ülkelerine, Araplar tarafından ihraç edilmiştir (Karadağ, 2007: 57). Bu rengi veren bitki “İndigofera Tinctoria” denilen (Enez, 1987: 10) ve Doğu Hindistan’da yetişen çivit boyasıdır.<sup>1</sup> Elde edilecek olan renk, bitkinin yapraklarında bulunmaktadır (Uğur, 1988: 19). Ülkemizde bu boyarmaddenin yerine çivit otu kullanılmaktaydı. Çivit otunun boyarmaddesi de indigotindir ama indigoya göre boya oranı daha azdır.



**Fotoğraf 13-14: Çivitotu (Isatis tinctoria) ve İndigo ile Boyama.**

<sup>1</sup> [http://megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/modul\\_pdf/542TGD395.pdf](http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul_pdf/542TGD395.pdf) s.14.



Mustafa Genç, “Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 153-168

Sarı renk elde edilmesi için en önemli boyarmadde kaynaklarından olan Muhabbet çiçeği nemli, kumlu ve çakıllı toprakta yetişmektedir. Muhabbet çiçeğinin yapısında bulunan temel boyarmadde luteolindir. Boyarmadde analizleri sonucu luteolin boyarmaddesi ile boyandığı saptanan birçok eski tekstil solmadan veya çok az solarak günümüze kadar ulaşabilmiştir (Karadağ, 2007: 82).



**Fotoğraf 15-16: Muhabbet Çiçeği (Reseda luteola) ve Sarı Renk Boyama.**

Dış kabukları kahverengi elde etmek için kullanılan ceviz doğal boyarmadde kaynakları içerisinde mordan kullanmadan direk boyama özelliğine sahiptir. İçerisindeki juglon direk boyamayı sağlar. Anadolu’nun birçok yerinde yetişen ceviz Gaziantep’te bol miktarda yetişmektedir.



**Fotoğraf 17-18: Ceviz (Juglans Regia) ve Ceviz Kabuğu.**

Sarı renk elde edilmesinde kullanılan en önemli boyarmaddelerden olan cehri, Anadolu yurtdışına en çok ihracat edilen boyarmaddedir. Bu özelliğinden dolayı “Altın Ağacı” olarak

Mustafa Genç, “Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 153-168

adlandırılmıştır. Muhabbet çiçeğinden sonra haslığı en yüksek olan bir boyarmadde dir. İçeriğinde Rhamnetin, rhamnezin, quercetin ve kempferol bulunur. Cehri, Anadolu'dan başka İspanya, Fransa, Almanya, Macaristan, Yunanistan ve İran'da da yetiştirilmiştir (Kayabaşı, 1995: 131). Anadolu'da cehri Tokat (Erbaa-Zile), Çorum (İskilip, Mecitözü) (Brügge man ve Böhmer, 1982), (Amasya, Vezirköprü), Sivas, Kayseri, Ankara, Nevşehir (Ürgüp), Niğde, Konya, Yozgat, Maraş, Gaziantep, Sinop (Boyabat), Afyon, Uşak illerinde yetişmektedir (Karadağ, 2007: 35).



**Fotoğraf 19-20: Cehri (*Rhamnus petiolaris*) ve Cehri ile Boyama.**

Menengiç (Sakız Ağacı, Çitlenbik), Gaziantep'te çok fazla miktarda yetişir. Aşılansarak Antep fıstığı ağacı yetiştirilir. Yaprakları ile yapılan boyamalarda haslık değeri yüksek sarı renkler elde edilmiştir.



**Fotoğraf 21-22: Menengiç (*Pistacia terebinthus*) ve Boyama.**

Eşek kekiği çalı görünümünde 10-40 cm arası uzayabilen bir bitkidir. Gaziantep'te doğal olarak yetişmektedir. Ülkemizde 37 türü olduğu bilinmektedir. Farklı mordanlarla sarı ve yeşil tonları elde edilmektedir.





**Fotoğraf 23-24: Eşek Kekigi (Thymbra capitata) ve Boyama.**

Gaziantep’te bu bitkilerin dışında sığırkuyruğu, papatya, hayıt, civanperçemi, altınotu ve yoğurt otu boya bitkisi olarak kullanılabilir. Bu bitkiler makine halı, tekstil, yemeni üretimi ve gastronomi alanında kullanılabilir.



**Fotoğraf 25-26: Yoğurtotu (Galium aparine) ve Sarı Civanperçemi (Achille millefolium L.).**

## Sonuç

Ülkemizde bitkisel boya kaynağı olarak kullanılabilen 150 kadar bitki türü mevcut olsa da bunların 20 tanesi yaygın olarak boyamada kullanılabilir. En yaygın bilinen boya bitkilerinin başında kökboya (Rubia tinctoria), papatya (Anthemis tinctoria), muhabbet çiçeği (Reseda lutea) ve çivit otu (Isatis tinctoria) gibi bitkiler gelmektedir ve bu bitkilerin tamamı kendiliğinden yetişmektedir.

Doğal boyama geleneksel Türk sanatları alanında daha yaygın olarak yün halı ve kilim iplerinin boyanmasında kullanılmaktadır. Pamuk ve ipekte ise yeni kullanılmaya başlamıştır. Sadece giyim tekstilinde değil tüm tekstil sektöründe kullanılabilir. Özellikle ev tekstillerinde yaygınlaştırılması 0-3 yaş çocuk tekstillerinde kullanımı artırılabilir.

Doğal boya bitkilerinin kullanım alanlarını artırmak için tekstil sektörünün dışında gıda boyamacılığında, saç boyanmasında, dövme yapımında, zemin ve ahşap boyaması gibi pek çok alanda kullanılabilir.



**Fotoğraf 27-28: Kökboya ve İndigo ile Boyanmış Pamuk Kumaşlar.**

Doğal boyamada, çıkış noktasının geleneksel yöntemler olması gerektiğini düşünüyoruz. Geçmişteki çalışmaların doğru analizleri yapılarak boyama reçetelerinin hazırlanması gerekmektedir. Kullanım alanlarının geliştirilerek her yıl boş yere yok olan boyarmadde kaynakları hem kazanç hem de üretim yolu olabilecektir. Gaziantep makine halıcılığı pazarında ön sıralarda gelmektedir. Tüm üretimler olmasa bile özellikle çocuk odaları için üretilen halılar doğal boya kaynakları ile boyanabilir. Tarafımızca yapılan ar-ge çalışmalarında yün, ipek, pamuk iplerin yanında; bambu, tensel, jüt, keten gibi elyaf türleri de bitki kökenli doğal boya kaynakları ile boyanabilmektedir.

Mustafa Genç, “Gaziantep’te Tespit Edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 153-168

Sektörde doğal boyamanın pahalı olduğu ile ilgili bir algı mevcut olsa da yaptığımız çalışmalarda bazı boya bitkilerinin 30. Suyuna kadar kullanılabilirdiğini tespit ettik. Bu boyama maliyetlerini de azaltan bir süreçtir.



**Fotoğraf 29-30: Kökboya ile Boyanmış İp ve Pamuk Kumaş.**

Gaziantep ve çevresinin doğal boya bitkileri, makine halıcılığı ve tekstil potansiyeli göz önüne alındığında doğal boyalı üretimlerin yapılması ürünlerin katma değerinin yükseltilmesi açısından doğal boya bitkilerinin kullanımı önem kazanmaktadır.



**Fotoğraf 31-32: Kökboya ile Boyanmış pamuk kumaşlardan yapılmış kıyafetler.**

Doğaya olan borcumuzu ödeyebilmek ve gelecek nesillere güzel bir dünya bırakabilmek için doğal olan ürünlere yönelmek ve üretimini desteklemek gibi bir zorunluluğumuzun olduğunu düşünmekteyiz. Gaziantep’te bu üretimlerin geliştirilmesi için imkanlar mevcuttur. Gastronomi ve makine halı sektöründe yaygın olarak kullanılabilir.





**Fotoğraf 31-32: Kökboya ile Boyanmış pamuk kumaşlardan yapılmış tekstil ürünleri**

## Kaynakça

- Anonim (1973). *Gaziantep il Yıllığı*. İstanbul.
- Anonim (1984a). “*Tekstil Mamullerinin Renk Haslığı Tayinlerinde Lekelenmenin (boya akması) ve Solmanın (renk değişmesi) Değerlendirilmesi İçin Gri Skalanın Kullanılması Metotları*”. Ankara: Türk Standartları Enstitüsü Yayınları, TS 423, Mart.
- Baytop, T. (1984). *Türkiye’de Bitkilerle Tedavi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Eczacılık Fakültesi Yayınları.
- Brügge, W.; Böhmer, H. (1982). *Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien*. Verlag Kunst-Antiquarbuch, München, Germany,
- Darkot, M. B.; Dağlıoğlu, H. T. (1979). “*Ayntab*” *İslam Ansiklopedisi*, (Cilt 2), İstanbul.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil Tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Enez, N. (2008). Halıları Kırmızıya Boyayanlar. *Dünya Sanatı Dergisi*, Sayı 50/Kış.
- Enez, N. (1987). *Doğal Boyamacılık Anadolu’da Yün Boyamacılığında Kullanılmış Olan Bitkiler ve Doğal Boyalarla Yün Boyamacılığı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Genç, M. (2013). “Türk El Dokumalarında Doğal Boya Kullanımı ve Diyarbakır Çevresi Doğal Boyarmadde Kaynakları”. *Diyarbakır Geleneksel El Sanatları I*, Ankara.
- Gürbüz, U. (1988). *Türk Halılarında Doğal Renkler ve Boyalar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Harmancıoğlu, M. (1955). *Türkiye’de Bulunan Önemli Bitki Boyalarından Elde Olunan Renklerin Çeşitli Müessirlere Karşı Yün Üzerinde Haslık Dereceleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*. Ankara: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları.
- Kayabaşı, N. (1995). “*Cehri (Rhamnus petiolaris L.)’den Elde Edilen Renkler ve Bunların Yün Halı İplikleri Üzerindeki Haslık Dereceleri Üzerinde Bir Araştırma*”. Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bil. Enstitüsü, Ankara.
- Külek, A. (2010). *71 Numaralı Gaziantep Şer’iye Sicili Transkripsiyonu*. Basılmamış Yüksek Lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Özelmacı, E. Ö. Gaziantep’e Genel Bakış. (<http://acikkaynak.bilecik.edu.tr:8080/xmlui/handle/bilecik/232>) [Erişim tarihi: 23.07.2021]. İstanbul.
- Öztiğ, F. (1971). *Faydalı Bitkiler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Parlak, T. (2007). *Çoruh Vadisinde Bitkisel Boya Potansiyeli*, Ankara.
- Tezcan, İ. (1991). İpek Halılarda Doğal Boyarmaddeler. *Tekstil ve Mühendis*, Yıl:5, S: 26, Nisan.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 03.10.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 12.02.2022

\*Atıf Bilgisi: Begiç, H. N. (2022). "Anadolu Nazar İnancı ve Nazarlıklar".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 170-187.

\*Citation: Begiç, H. N. (2022). "Anatolian Evi Eye Faith and Amulets".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 170-187.

## ANADOLU NAZAR İNANCI VE NAZARLIKLAR

*Hacer Nurgül BEGİÇ\**

### Öz

İnanç; toplumların oluşturdukları örf, adet, gelenek, görenek ile kültürlerinin oluşmasında etkin rol oynamıştır. İnançlar zamanla değişim dönüşüme uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Tarihsel süreçte Türklerin Orta Asya'dan Anadolu topraklarına geliş sürecinde nazar inancı ve uygulanan pratikler çeşitlilik ve farklılıklar göstermektedir. Tarihsel süreçte farklı inanç seçen topluluklarda bir önceki inanca dayalı pratiklerin yeni inanç içinde eski inanca dayalı uygulamaların sürdürüldüğü görülür. Türklerin Şamanizm çevresinde oluşturdukları nazar inancının Türklerin Şamanizm sonrası İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra da kendini koruyarak pratikte devam ettiği bilinmektedir. İnanç sistemi içinde var olan nazar ve buna dayalı uygulamaların somutlaştığı objeler içinde nazarlıklar önemli bir yere sahiptir. Nazardan oluşan kötü bakış ya da kıskançlık duygularının etkisiz hale getirmek amacıyla yapılan nazarlıklar Anadolu'da çeşitli biçimlerde ve günün şartlarına göre yaşatılmaya devam etmektedir. Birçok yörede farklı materyallerle farklı şekillerde üretilse de nazarlıkların ortak amacı kötü bakışların olumsuz etkilerini önlemeye yönelik inanç pratikleridir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, nazar, inanç, nazarlık.

## ANATOLIAN EVI EYE FAITH AND AMULETS

### Abstract

Faith is no doubt cultivated in their society and in the designs of their culture in many consumers. Beliefs have come to the present day by changing and transforming over time In the historical process, the evil eye belief and the practices applied during the arrival of the Turks from Central Asia to the Anatolian lands show diversity and differences. However, it can be seen that you can evaluate the new belief of those who can reach you based on the old beliefs. It is known that the evil eye belief that the Turks created Shamanism continued in practice after the Turks accepted the Samanism journalism, by protecting the evil eye object itself. It will continue to be kept alive in different forms and practices in Anatolia. Although they are produced in different ways with different materials in many regions, the common purpose of amulets is belief practices to prevent the negative effects of bad looks.

**Key Words:** Culture, evil eye, belief, amulet.

\* Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.  
[begicnurgul@gmail.com](mailto:begicnurgul@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-5727-7516.

## Giriş

Kültürleri zenginleştiren ve birbirleri arasında fark yaratan unsurların başında gelenek, görenek ve inançlar çevresinde oluşan uygulamalar gelmektedir. Kendi gücüyle engelleyemediği olumsuzluklar için insanoğlu, doğaüstü güçlere inanmak ve ondan yardım almak için bazı objelere güç atfetmiştir. Nazar kavramı ile gelişen inanış ve buna dayalı uygulamalar birçok toplumda görülmektedir. Bu bağlamda Semavi dinlerde de nazar kavramının kabulü, toplumlarda eski halk inançlarının farklı pratiklerle günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır.

Arapça kökenli olan “nazar” kelimesinin sözlük anlamı; “*Belli kimselerde bulunduğu inanılan, kıskançlık veya hayranlıkla bakıldığına insanlara, eve, mala mülke hatta cansız nesnelere kötülük verdiği inanan uğursuzluk, göz*” (<http://www.tdk.gov.tr>) olarak tanımlanmaktadır. Boratav’a göre nazar; insanların etkili bakışları çevresinde bulunan canlı cansız varlıkları olumsuz etkileme gücü olduğuna inanılır (Boratav 1984: 103-104). Farklı bir anlatımda nazar, insanların imrenerek ya da hasetlik ve kıskançlık duygularıyla göz aracılığıyla ortaya çıktığına inanılır. Bu insanların farkına vararak ya da varmadan ortaya çıkardıkları olumsuz bir sonuçtur (Türktaş 2016: 407).

Dünya üzerinde birçok kültürde görülen nazar inancının çok eski tarihlere uzandığı görülmektedir. Neolitik çağlara ait taştan ve fildişinden oyulmuş kuş şeklinde boncuklar Mısır, Malta ve İberia’da, Bronz çağına ait balta şeklinde yapılmış nazarlıklar Girit’te, aşağı Mısır’da, Malta’da, kuzey Fransa’da ve Britanya’da bulunmuştur. Araştırmaların sonucu, Batı’dan Doğu’ya büyüün ve nazarın olumsuz etkilerine inanma ve bunlara karşı önlemler alma pratiklerinin kadim olduğu görülmektedir (Koşay 1956: 86). Yine kötü gözlü kişilerin bakışlarından gelebilecek olumsuzlukları etkisiz hale getirmek için Mısırlılar, Fenikeliler, Yunanlılar ve Romalılar tarafından el biçiminde muskaların kullanıldığı bilinir (Westermarck 1961: 10).

Nazar inancı Anadolu coğrafyasında çok eski çağlara kadar uzanmaktadır. Mezopotamya’da 2000 yıl gibi uzun bir süre varlıklarını sürdüren Sümerlerin nazarlık olarak kullandıkları şekil ve figürler eski Mısır ve Muhanjedaro objeleri ile benzerlik gösterir. Küçük antilop, akrep, su aygırı, balık vb. Anadolu’da arkeolojik kazılarda çıkan eşyalar arasında kaplumbağa, baykuş vb. figürler bulunmuş Alaca Höyük’te kalkolitik tabakasında insan idolleri ile beraber tavşan idollerine rastlanmıştır. Aynı figürler Ahlatlıbel ve Alişar’da da bulunmuştur. Tavşan motifi eski Anadolu kültüründe köklü bir yere sahip olan Altaylarda ve diğer kabilelerde (smoyetlerde) rastlanmaktadır. Günümüzde Anadolu’da hala bunun izlerine rastlanır. Evleri nazardan korumak için tavşan ayağı veya başı asılır (Ünal, Çallı, 2016: 31).

Nazarlık ve nazar inancının Türklerin Orta Asya inanç sisteminde önemli bir yeri olan Şamanizm ile de ilgili olduğu görülür. XI. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud tarafından yazılan *Dîvânü Lugâti’t-Türk*’te; “abakı” (DLT I, 1992: 136) ve “kösgük” (DLT II, 1992: 289) sözcükleri hakkında nazardan korumak için bağlara, bostan ve bahçelere dikilen korkuluğa, bostan öyüğü, “monçuk” sözcüğü için; boncuk, süs amacıyla boyuna takılan değerli taşlar ve diğer bir anlatımda; atın boynuna takılan değerli taş, arslan tırnağı, muska gibi şeyler (DLT I, 1992: 475), nazar inancı, döneme ait nazarlıklar ve korunma pratikleri hakkında bilgiler verilmektedir.

H.z. Muhammed’in “Nazardan Allah’a sığınınız, çünkü göz (değmesi) gerçektir” (Çıblak, 2004: 103-125) hadisi, Müslüman Türk toplumunda İslamiyet öncesi var olan nazar inancının devam etmesinde etkili olmuştur. *Kur’an-ı Kerim*’de ve çeşitli hadislerde, nazara karşı dua ederek Allah’a sığınmanın en iyi çözüm olarak belirtilmesine rağmen İslam inancını yaşayan toplumlarda kem gözlerden geldiğine inanılan kötülöklere karşı duaların yanında sihir ve büyüünün de etkili olduğu bilinmektedir. *Kur’an-ı Kerim*’de Allah insanlara Felâk (113. Sûre) ve Nâs (114. Sûre) surelerinde büyücü kadınların, cincilerin hased edenlerin ve vesvesecinin şerrinden bahsedilmektedir.

İslamiyet ile birlikte büyü ve büyücülük günah olarak sayılmıştır, *Kur’an* ve hadislerde büyü ve büyücülük açık ve kesin bir şekilde yasaklanmıştır (Köse, 2008: 20). İslam dininde getirilen yasaklamalara rağmen nazar kavramının dinen kabulü, eski inanışlar içindeki nazar pratiklerinin şekil değiştirerek yeni dini kabuller içinde toplumda varlığını sürdürmesine neden olmuştur.

Levy-Bruhl’a göre; batıl olan inançlar, ilmi bir dayanağı olmayan ancak halk tarafından kabul görmüş inanmalardır. Bunlar telkin, taklit ve tavsiye yoluyla nesilden nesile geçerler (Köse, Ayten 2009: 53). Günümüz insanı da ilkel dönemdeki insanlar gibi kontrolsüz ve nedenini bilemedikleri olaylar karşısında gerçek ve metafizik dünyadan objelere gizem ve güç atfederek büyü, sihir ve tılsım gibi batıl inançlara başvurmaktadırlar. Bu tür gizemli ve batıl inançlar bir anlamda halk inanışları arasında kendine zemin bulmaktadır (Uygur 2013: 155).

Türk kültüründe nazar değmesi, göz değmesi, isabet, göze gelme, kem göze gelme, göz ermesi gibi ifadeler kullanılmaktadır. Nazardan etkilenme, sadece insanlar için değil, özellikle kolay kırılabilir eşyalar, bitki, ev, araba, bağ, bahçe, büyük baş hayvanlar başta olmak üzere hayvanlar vb. canlı-cansız, güzel olan ve kıskanılacak bütün varlıklar için söz konusudur (Türktaş 2016: 408).



**Resim 1: Nazarlık Takılmış Nişanlı Kıza Yollanan Kurbanlık Koyun. Dutluca Köyü Burhaniye, (H.N.Begiç arşivi)**



**Resim 2: Nazarlık Takılmış Deve; Selçuk-İzmir (H.N.Begiç arşivi)**



Nazar, iki şekilde ortaya çıkar bunlar gözle ya da sözledir. Gözle nazar, kişinin karşısındaki canlı ya da cansız herhangi bir varlığa kötü ve kem gözle bakmasıyla meydana gelir. Sözle nazar ise kişinin beğenisini ya da imrenmesini sözle ifade etmesi şeklinde gerçekleşir (Çıblak 2004: 103-125).

Anadolu coğrafyasında nazardan korunmak için yapılan pratikler, nazardan korunmak ve nazardan arınmak üzere iki bölümde incelenebilir. Canlı ve cansız, insan, hayvan, bitki ve sahip olunan eşyalara nazar değmemesi için çeşitli uygulamalara rastlanmaktadır. Tarihsel süreçte Türkler Orta Asya'dan Anadolu topraklarına gelmeleriyle geleneklerini görenek ve inançlarını da bu topraklara taşımışlardır. Bu kültürel zenginlikleri önemlidir. Ancak eski inançlara dayalı bazı uygulamaların toplumda bulunduğu karşılıkların yeni inanç içinde uyum sağlayarak yaşamaya devam ettiği görülür (Begiç 2020: 97).

### 1) Nazar Muskası

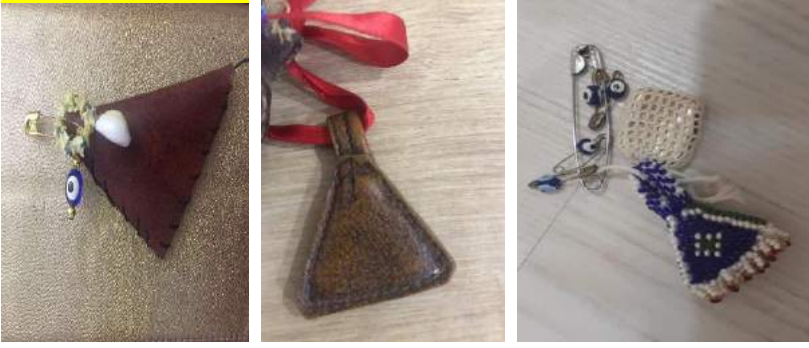
Çocukları nazardan korumak için omuzlarına, hayvanların boyun ya da boynuzlarına, kadın, erkek ya da çocukların kollarına ve boyunlarına, arabaların iç aynalarının yanına asılır. Nazara karşı etkili olduğuna inanılan dualar kâğıda yazılarak deri, gümüş veya altın gibi madenlerden yapılan kapların içine konulur. Anadolu'nun farklı yerlerinde bu pratikler halen devam etmektedir. Nazar muskaları din hocaları ve yörede bilinen yaşlı kişilere yazdırılır. Muskanın sarılması için kullanılan yeşil kumaş Urfa ve çevresinde türbelere bağlanan bezlerden kesilerek alınmaktadır. Anadolu çevresinde ise genellikle muskalar evde kullanılmış renkli bezlerden genelde mavi, yeşil, kırmızı renkli beze sarılarak katlanılır ve dikilir. Göz boncuğu, kurt dişi, yılan kemiği, iğde dalı ve hurma çekirdeği muskaya ilave edilir. Bebeklerin görünen yere iğnelenir. Büyükler ise görünmeyen yerlerine takarlar.



Resim 3.a.Çocuklara takılan kehribar nazarlık  
(Ülkü Çiğdem Alçay arsvi )



3. b. Hayvanlara Takılan Muska Nazarlık Ankara  
Çamlıdere (Ayşe Sarıcan Arsvi)



**Resim 4: Muska Nazarlıklar (H. N. Begiç Arşivi)**

## 2) Maşallah

Arapçada mâ edatı ile “dilemek, istemek” anlamındaki şey’ (meşîet) kökünden türeyen şâe fiili ve lafza-i celâlden meydana gelen mâşallah (mâ şâa’llâh) “Allah dileyince her şey olur” manasına gelir (Yaşaroğlu, 2003: 103). Maşallah sözlü ifadenin yanı sıra genellikle bebek, çocuk, yetişkin, kadın ve erkeğin de kullandıkları değerli ya da yarı değerli malzemelerden yapıldığı görülür. Maşallah yazılı objelerin bebeklerde omuza, yetişkinlerde ise boyna ya da bileğe takıldığı görülür. Maşallah kelimesi sözlü olarak ya da kullanılan objelerle kötü niyetli insanların düşüncelerinin bozulacağına etkili olduğuna inanılır.



**Resim 5: Maşallah Nazarlıklar (H. N. Begiç Arşivi)**

## 3) Nazar Boncuğu

Nazar inancı birçok kültürde olmasına rağmen uygulama ve yapıışlarında farklılık gösterir. Nazardan korunduğuna inanılan mavi boncuk, yedi delikli boncuk, kendiliğinden delinmiş taş, sarımsak, kartal pençesi, hurma çekirdeği, yumurta kabuğu, kurban gözü, geyik boynuzu, çörek otu, kuru karanfil, üzerlik vb. nesnelere verilen genel addır (Akalin 1993: 247). Bunlardan bir kısmı üstte taşınmakta, bir kısmı hayvanlara bağlanmakta, bir kısmı ise oturlan yurtlara, binalara,

tarlalara, bağ-bahçeye ve araçlara asılır. Bu uygulamaya ilişkin yazılı ve sözlü çok sayıda masal ve hikâye bulunur. Ev donatılarında dokuma ve tekstillerde de nazarlık imleri görülmektedir.



**Resim 6. Göz Boncukları (H. N. Begiç Arşivi)**

Eski Türkler “boncuk-moncuk” adını verdikleri değerli ve tılsımlı taşı, kişinin veya atın boynuna, hatta sancağın tepesine takarak kötü ruhlardan ya da kötü gözlerden korunmak istemişlerdir. Bu koruyucu boncuğun mavi olması; Türkler arasında mavi gözlü kişilere çok seyrek rastlanması ve mavi gözlerin olağanüstü güce sahip olduğuna inanılmasıyla ilgilidir. Bu inanış gereği özellikle çocuklarını, mavi gözlü kişilerden saklama gereği duymuşlardır (İnan, 1963: 3138). Bu amaçla mavi gözlerden gelebilecek zararlı etkilerden korumaya çalışmışlardır. Bu uygulamaya ilişkin sözlü ve yazılı çok sayıda masal ve hikâye bulunmaktadır.



**Resim 6.b: Atlara Takılan Nazarlık. Çorum ve Mardin (H. N. Begiç Arşivi)**

Göz şeklinde yapılan nazar boncukları Anadolu'nun birçok yöresinde kullanıldığı gibi Denizli'de de geniş bir alanda kullanılmaktadır. Başta atlar olmak üzere hayvanların boyunlarında ya da alınlarında; insanların boyun ve bileklerinde, bebeklerin omuzlarında; Babadağ, Buldan, Kızılcabölük gibi yöresel ve hediyelik olarak dokumalar yapan yerlerdeki dokumalarda; mutfak eşyalarında, arabaların dikiz aynaları yanında ya da arkalarında, evlerde ya da işyerlerinde genellikle “MAŞALLAH” yazılı olarak kapıların üzerinde vb. sayılamayacak birçok yerde hem nazarlık hem de süs olarak kullanılmaktadır (Türktaş 2016: 409).



Resim 7: Üzerlik Nazarlığı

Resim 8: Göz Nazarlık  
(H. N. Begiç Arşivi)

Resim 9: Nazarlık

#### 4. El Şekli (Fadime Ana Eli) Nazarlıklar

Anadolu'nun birçok yerinde farklı malzemelerden üretilmiş el figürüne rastlanmaktadır. El figürünün bereket anlamının yanı sıra kötü bakışları uzaklaştırma ve etkisiz hale getirmek amacıyla da kullanıldığını bilir. Boratav göre, “elemtere fiş, kem gözlere şiş”, “beş parmağım gözüne” cümleleriyle de nazara karşı, kötü düşüncelerle bakan kem gözleri, korkutmak ve eli, nazara uğrayacak kişi ile zarar verecek kişinin bakışı arasına koyarak bir engel oluşturmak istenmiştir (Boratav 1984: 122).



Diğer taraftan el şekli, Fatmana (Fadimana) Eli olarak da adlandırılan ve genellikle maden, cam, seramik ya da keçeden yapılan nazarlıklar Anadolu'nun birçok yöresinde nazarlık olarak kullanılır. Fatmana eli nazarlık, bitişik beş parmak şeklindedir. “*El şeklindeki bu nazarlıklardaki beş parmağın ehlibeyti; ortasındaki gözün ise Hz. Muhammed'in gözünü sembolize ettiğine inanılmaktadır*” (Ekici, Fedakar 2014: 44).



**Resim 10: El şekli nazarlık (Fırat Silver Arşivi)**



**Resim 11: El şekli seramik nazarlık**

**(H. N. Begiç Arsivi)**

## 5. Nal

Nal, Anadolu coğrafyasında genellikle evlerin dış duvarına asılır. Atların ayaklarından çıkarılan eski nallar tercih edilmektedir. Nazar değmemesi, uğur, bereket getirmesi için atların ayağından çıkarılan nal, şekil bakımından kimi zaman kaşlarla beraber bir göze benzetilir (Çelik 1974: 183). Dolayısıyla kem gözlerin bakışını kendi üzerine çekerek nazarı önlediğine inanılır. Genellikle binaların dış kısmına asılır. Katır, eşek veya at nalları da birkaç boncukla beraber hayvanların boyunlarına takılır (Çelik 1974: 182).





**Resim 12: At Nalı Nazarlık (H. N. Begiç Arşivi)**

## **6. Kaplumbağa Kabuğu**

Bağ-bahçede üretilen ürünlerin bereketli ve nazar değmemesi için kaplumbağa kabuğunun asıldığı görülür. Kaplumbağa kabuğunun şekil bakımından göze benzemesi nazarlık olarak kullanılmasında etkili olmuş olabilir (Boratav, 1984: 121). Ankara Kahramankazan yöresinde küçük kaplumbağa kabukları kadınlar tarafından üzeri çeşitli ipliklerle işlenip üzerine boncuklar takılarak uzun ömürlü evlilik ve uzun ömürlü çocuklara sahip olma beklentisiyle evlere de asılırdı (Resim 8). Sivas, Amasya, Tokat, Yozgat, Erzurum gibi bazı coğrafi bölgelerde kaplumbağa kabuğu tılsım olarak görülmüştür. Tılsım olarak görülen kaplumbağa kabuğu bazı küçük bölgelerde nazarlık olarak da kullanılmıştır. Muğla/Ortaca ve Kum Köy de yavru kaplumbağa kabuğu, mavi bir boncuk ile bebeklerin omzuna takılmaktadır (Türkdoğan 2019: 2).



**Resim 13: Kaplumbağa Nazarlık (H. N. Begiç Arşivi)**

## 7. Hayvan Kafatası

Hayvan kafatası, görülen bir yere asılarak kötü bakışların bu objeler üzerinde toplanarak etkisizleştirilmesi sağlanmaktadır. Genellikle üretilen tarımsal mahsulleri kötü bakışlardan korumak için yetiştirdikleri evcil hayvanların kafatasları görünür bir yere asılır. Bazı yörelerde evlerin dışına da asıldığı görülür. İslam inancı öncesinde yaşayan Türk topluluklarında nazarin sadece canlı varlıkları değil cansız varlıkları da etkilediklerine inanmışlardır. Buna göre de nazarin önlemek için çeşitli uygulamalar yapmışlardır. Bunlardan birisi de tarla, bağ ve bahçelerine at kafasının asılmasıdır. Kaşgarlı Mahmud'un eseri *Divan-ı Lûgat-it Türk'te* bu konu hakkında bilgiler verilmektedir. Kurban edilen hayvanların kafataslarını asma geleneği, Göktürklerde de VIII. yüzyılda görülmüştür (İnan, 1963: 3138). Anadolu coğrafyasında bu gelenek İslâmiyet öncesinde uygulandığı gibi, nazardan korunma amacıyla çeşitli yerlerde kullanıldığı dikkati çekmektedir.



14. Hayvan kafatası ve boynuzu

(H. N. Begiç Arşivi)

Tahtakuşlar Müzesi. Edremit-Balıkesir

Diğer yörelerde olduğu gibi Safranbolu'da da evlerin görünür yerlerine kaplumbağa kabuğu, hayvan kafatasları ve boynuzları, at nalı, çan ve cam nazarlıklar asılmaktadır (Gür-Soykan, 2013: 120). Bu pratikler günümüzde de devam etmektedir.

## 8. Hayvan Boynuzları

Bu tip nazarlıklar genellikle koç, teke, dağ keçisi ve geyik boynuzlarından yapılırlar ve evlerin dışarıdan görünen yerlerine asılırlar. Nazar inancında geyik güç dayanıklılık sembolüdür. Ön Türkler olarak kabul edilen İskitlerde de süsleme unsuru olarak kullanılan geyik motifleri dokuma ve mağara duvar resimlerinde de görülmektedir. Bununla birlikte Pazırık kurganlarında bulunan at iskeletlerinin kafalarında deriden yapılmış geyik maskeleri bulunmuştur. Bu bağlamda kutsal sayılan geyik tılsım ve muska olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Orta Asya'nın çoğu bölgesinde geyik, mitolojik anlamı itibariyle kutsal olarak kabul edilmiştir. Buryatya'da köylük yerde çocuk sahibi olamayan kadınların geyik yontularının boynuzlarına adak kuşağı bağlamışlardır. Bu inanca göre bağlanan kuşakların bebeğin eşine yapışmış, tedavi edilmiş yumurta organlarını simgelediğine inanılmıştır (Kahraman Çınar, 2016: 2).



Resim 15: Geyik Boynuzu 15.a Çankırı Çivitçioğlu Medresesi 15.b Koç Boynuzu Tahtakuşlar Müzesi. Edremit-Balıkesir (H. N. Begiç Arşivi)

## 9. Çan

Hayvanları nazardan korumak için boyunlarına bakır veya pirinç madeninden yapılan çanlar bağlanır. Hayvanların boyunlarına asılan çanın çıkardığı sesler dikkatleri dağıtır bu yolla hayvanın nazardan korunduğuna inanılır.



Resim 16: Çan (H. N. Begiç Arşivi)

## 10. Delikli Taş

Ortası delik bir taş bulunup boyuna asılırsa, o kişiye nazar değmez; bu taş eve asıldığında hem o evde yaşayanları hem de evi nazardan korunacağına inanılır. Bazı yörelerde özellikle yeni evlerin önüne delikli taş asılır ya da konulur.



Resim 17: Delikli taş, boncuk ve kurt dişi nazarlıklar (H. N. Begiç Arşivi)

Delikli taşı doğada bulan kişiye şans ve uğur getireceğine inanılır. Bulunan delikli taşlar elbise üzerine, bağ, bahçe ya da asmalarda çok meyve veren ağaçlara asılır (Türktaş 2013: 178). Dikkati asıl objeden çekerek nazardan korunduğuna inanılır.

## 11. Yumurta Kabuğu

İçi boşaltılmış yumurta bitkilerin uygun bir yerine asılır bunun da çiçekleri ve bitkileri nazardan koruduğuna inanılır.



Resim 18: Yumurta nazarlık (H. N. Begiç Arşivi)



## 12. Ayakkabı Nazarlıkları

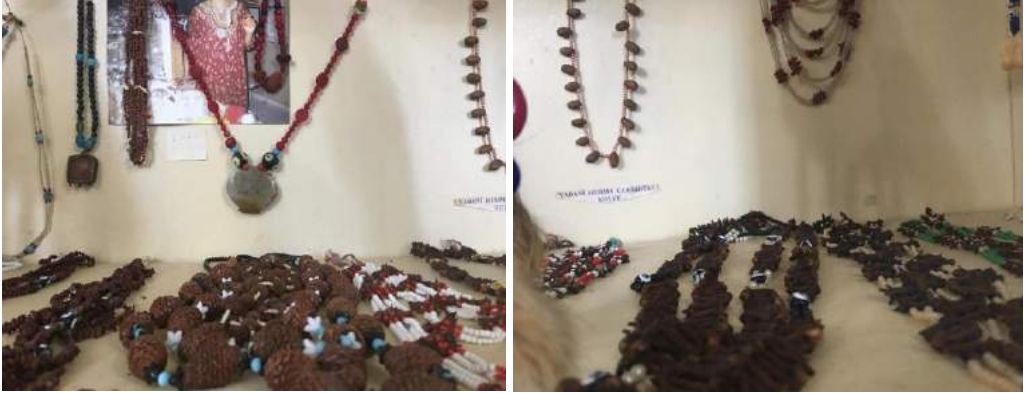
Genellikle köy evlerinde evi nazardan korumak amacıyla kapı üzerlerine eski ayakkabılar asılmaktadır.



Resim 19: Ayakkabı nazarlıkları (H. N. Begiç Arşivi)

## 13. Nazarlık Olarak Kullanılan: Bitki Kökü, Çekirdeği, Meyvesi ve Tohumu

Karaçalı, iğde dalı, iğde çekirdeği, hurma çekirdeği, karanfil, çitlembik gibi bitki ve tohumlar nazar amaçlı kullanılmaktadır.



Resim 20: Çeşitli bitki tohumu ve çekirdeklerinden yapılan nazarlıklar Tahtakuşlar Müzesi,  
Edremit-Balıkesir

(H. N. Begiç Arşivi)

Çankırı yöresinde sarımsak ve soğan nazara karşı sünnet yatağına asılır. İslam inancına sahip ailelerde erkek çocuklarının sünnet edilmesi kutlamalar eşliğinde yapılır. Sünnet yatağı süslemesinde kullanılan örtünün ucuna nazarlık, üstüne soğan, orta kısmına yumurta, en üste de



sarımsak gelecek şekilde kurdeleler ile birbirine bağlanır ve sünnet yatağının ortasına takılır (Begiç, Öz 2018: 118).



**Resim 21:** Sünnet yatağında soğan, yumurta, sarımsak nazarlıkları  
(H. N. Begiç ve C. Öz Arşivi)

Üzerlik (yüzerlik) otunun taneleri, zencefil, çörek otu gibi bitkisel nesnelere çocukların omuzuna nazar değmemesi için asılır.

Nazara karşı koruduğuna inanılan çıtlık ağacı genellikle şekilli kesilerek özellikle yeni doğmuş bebeklere takılan bir nazarlıktır. Çıtlık ağacına böceğin dahi gelmediğine ve bu nedenle de nazarın da onu takan kişiye uğramayacağına dair halk inanışları mevcuttur.

Hurma çekirdeği: İslam inancına göre kutsal sayılan Mekke'den getirilen hurmaların çekirdeği ile yapılmış olan nazarlığın nazara karşı etkili olduğuna inanılır. Özellikle yeni evlenen çiftlere nazar değmemesi için gelin kıyafetlerine hurma çekirdeği nazarlık olarak tutturulur.



**Resim 22: Çeşitli bitkilerden yapılmış nazarlıklar (H. N. Begiç Arşivi)**

Geçmişten günümüze kutsal olan zeytin ağacı hem bereket hem de barışın simgesidir. Nazara karşı zeytin çekirdeğinin ortası delinir. Delinen bu delikten renkli boncukla çengelli iğneye takılarak çocukların omzuna takılır. Bereket için buğday başağı bağlanarak asılır; bir miktar çörek otu ile sarımsak beze sarılarak hayvanların boynuna asılır. Tuz, soğan ve sarımsak kabuğu ile tavuk pisliği bir beze sarılarak üstte taşınır; diken, iğne, iplik ve hayvan pisliği bir beze sarılıp nazar boncuğuyla beraber evin dış kapısına asılır; tavuk ya da güvercin pisliği bir beze sarılarak eve asılır. Bu yöntemler, kötü bakışa karşı gelmek ya da nazarı çektiğine inanılan nesnelere nazarı önlemek amacıyla başvurulan pratiklerdir.





Resim 23: Şap, Tahta, Keçe, Gök Boncuk, Altın ve Taş Nazarlıklar (H. N. Begiç Arşivi)

#### 14. Çeşitli söz kalıpları

“Kırk bir kere maşallah”, “maşallah”, “nazar değmez inşallah”, “elemtere fiş kem gözlere şiş”, “tü...tü... maşallah”, “gözü olanın gözü çıksın, Allah kötü gözlerden korusun” şeklinde dua ve beddualar da bulunur.

#### Nazardan Korunmak ve Nazardan Arınmak İçin Yapılan Pratikler

Anadolu coğrafyasında yaşayan Türk’ler nazardan arınmak için eli ocak olan kişiler tarafından kurşun dökme, köz söndürme, üzerlik tütütme ve tuz sıvama gibi pratikler yapılır. Anadolu’ da bu pratikler uygulanmaya devam etmektedir. Evde nazara uğrayan birisi varsa onu tedavi etmek için ateşte kızdırılan bir tavaya üzerlik tohumları atılır. Tohumlar çatlamaya başlayınca tava ateşten indirilir ve tütsünün dumanının nazara değen kişinin üzerine gitmesi sağlanır. Burada da üzerlik ne kadar çok patlarsa nazarın o derece şiddetli olduğuna inanılır. Arkasından da tütsü ev içinde dolaştırılır.

Kurşun dökerek aşırı nazardan kurtulma yöntemi, Anadolu’da çok eski ve çok yaygındır. Kurşun, genellikle ocaktan gelen, el alma vasıtasıyla ocaklık geleneğini devam ettiren kadınlar tarafından dökülür. Bu pratik günümüzde azalsa da yapılmaya devam etmektedir. Kurşunun içine döküldüğü su; yola, yüze, yatağa ve eve serpilir.



Resim 24: Kurşun Dökme (H. H. Ağırmatlı Arşivi)

Ankara ve köylerinde nazar değdiğine inanılan kişilere “tuz sıvama” geleneği uygulanır. Bir parça tuz dualar ile nazar değmiş kişinin başı üzerinde çevrilir. Evdekiler de “tu tu” diyerek tuza tükürürler. Bir çimdik tuz nazar değen kişiye yalattırılır ve daha sonra ateşte yakılır. Aynı bir pratikte ise, nazar değen kişinin başında ekmeğe çevrilir ve hayvanlara verilir. Yine nazarı değen kadının üzerindeki kıyafetten göstermeden bir parça ip koparılır ve yakılır. Böylece kötü gözle bakan kadının nazarının giderildiğine inanılır.

### **Sonuç**

IX. yüzyılda Orta Asya’dan göç yoluyla Anadolu’ya gelen Türk toplulukları kültürel birikimleri olan gelenek, görenek ve inançlarıyla yaşamlarını bu topraklarda sürdürmüşlerdir. Bu bağlamda yaşamlarını sürdürecekleri topraklarda geçmişte yaptıkları pek çok nazar pratiklerinin eski inançlara dayalı karşılıkların yeni inanç içinde uyum sağlayarak yaşamaya devam ettiği görülür. Kökleri çok eski çağlara kadar uzanan ve birçok medeniyette yaygın olarak görülen halk inançlarından birisi olan nazar, kötü gözlerin bakışından kaynaklanan olumsuzlukları ifade eder. Canlı ve cansız tüm varlıklar üzerinde etkili olabilen nazarın etkilerini önlemek için birçok nesneden faydalanılır. Türk kültüründe de Orta Asya Şamanizm inancı ve devamında İslam dini kabullerinden sonra da toplumsal yaşam içinde günümüze kadar aktarılarak gelen nazar inancı Anadolu’da farklı bölgelerde farklı uygulamalarla sürdürülmektedir.

Nazarın kötü etkilerinin önlenmesi için, deri ve değerli metallere yapılan nazar muskası, mavi boncuklar, nazarlıklar, hayvan kafatasları ve boynuzları, kaplumbağa kabuğu, bitki dalları, tohum ve meyvelerinden elde edilen nazarlıklar, Fatmaana eli, nal, delikli taş başlıca uygulamalardır.

Günümüzde nazar objeleri (nazar boncuğu, renkli taşlar vb.) insanlar tarafından daha çok takı amaçlı olarak gümüş, altın, cam, seramik ve değerli taşlardan tasarımcılar tarafından üretilerek nazar etkisinin önlenmesi yanında görsel tarafı öne çıkarılarak kullanılmaktadır. Diğer taraftan iç mekân süslemesi ve giyim-kuşam alanında da nazarlıkların kullanıldığı görülür.

Türk kültüründe çok eski dönemlerden aktarılarak günümüze gelen nazar inancı ve nazar pratikleri yaşanan dönem şartlarına uygun olarak bundan sonra da var olmaya devam edecektir.

### **Kaynakça**

- Akalın, Şükrü Halûk (20-22 Kasım 1993). “Üzerlik”, I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu’nda Sunulmuş Bildiri, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Begiç, Hacer Nurgül (Ağustos 2020).” Amulets From Anatolia: The Material Culture of The Evil Eye in Turkey”, *Folk Life*, Volume 58, Issue 2, s. 97-114.
- Begiç, Hacer Nurgül; Öz, Ceren (Yaz 2018). “Çankırı Özel Gün Ritüellerindeki Elmas Taç Geleneği”, *Milli Folklor*, Y. 30, S. 118, s. 114-129.
- Boratav, Pertev Naili (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çelik, İsmail (1974). “Nazar, Nazarlık ve İlgili Büyüsel İşlemler”, B.Ü.F.K., Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı, s. 155-184.

- Çıblak, Nilgün (Temmuz 2004). "Halk Kültüründe Nazar ve Nazarlık İnanç ve Bunlara Bağlı Uygulamalar", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 15, s. 103-125.
- DLT: Atalay, Besim (1992). *Divanü Lügati 't-Türk Tercümesi, I, II*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ekici, Metin; Pınar, Fedakâr (Bahar 2014). "Gelenek, Aktarma, Dönüşüm ve Kültür Endüstrisi Bağlamında Nazar ve Nazar Boncuğu", *Milli Folklor*, Y. 26, S. 101, s. 40-50.
- Gür, Durmuş; Soykan, A. Nazlı (2013). "Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazarlıklar: Safranbolu Örneği". *Karabük Üniversitesi Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, Y. 2, S. 3, s. 115-158.
- <http://www.tdk.gov.tr> (erişim: 01.09.2021).
- İnan, Abdülkadir (Ağustos 1963). "Nazarlıklar, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Y. 15, C. 8, S. 169, s. 3138.
- Kahraman Çınar, A. (Nisan 2016). "Bozkır Kültür Çevresinde Geyik İnanç ve Geyik Kurbanı", *Tarih ve Gelecek Dergisi*, Y. 2016, C. 2, S. 1, s. 178-189 (<https://dergipark.org.tr/tr/pub-jhf/issue/18909/199536> Erişim tarihi: 29.10.2021).
- Koşay, Hamit Zübeyr (1956). "Etnoğrafya Müzesindeki Nazarlık, Muska ve Hamailer", *Türk Etnoğrafya Dergisi*, S. 1, s. 86-90.
- Köse, Ali (2008). Kelim İlimi Açısından Yerli ve Yabancı Turistlerin Okültistik İnançlara Yaklaşımın Değerlendirilmesi (Uludağ Sarıalan Bölgesi Örneği). Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köse, Ali; Ayten, Ali (Nisan 2009). "Batıl İnanç ve Davranışlar Üzerine Psikososyolojik Bir Analiz", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 9, S. 2, s. 45-70.
- Türkdoğan, Suna Tuba (2019). Alevi İnançlarında Hayvan Mitolojisi ve Tabusu. Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (<http://hdl.handle.net/20.500.11787/531> Erişim tarihi: 29.10.2021).
- Türktaş, Mevlüt Metin (2016). Denizli Yöresinde Nazar ve Nazarlıkla İlgili İnanış ve Uygulamalar. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Uygur, Hatice Kübra (Mart 2013). "İslam, Hıristiyanlık ve Yezidilik Perspektifinde Büyüsel Pratikler: Midyat Örneği". *Bilim ve Kültür Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 01, s. 156-166.
- Ünal, Serap; Çallı, Ayşe (Eylül 2016). "Göller Bölgesi Amulet Kültürü". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, S. 29, s. 29-44.
- Westermack, Edward (1961). *Nazar Değmesi İnanç*, Ankara: Yeni Matbaa.
- Yaşaroğlu, M. Kamil (2003). "Maşaallah". *İslam Ansiklopedisi*. C. 28, s. 103.





\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 17.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 13.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Kılıçarslan H. (2022). “Yalvaç İlçe Müzesinde Yer Alan Namazlık Dokumalar”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 188-210.

\*Citation: Kılıçarslan H. (2022). “Yalvaç District And Museum Located In Prayer Weaves”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 188-210.

## YALVAÇ İLÇE VE MÜZESİNDE YER ALAN NAMAZLIK DOKUMALAR\*

*Hande KILIÇARSLAN\*\**

### Öz

Geçmişte yörük yaşam biçimini sürdürmüş bölgelerden biri olan Yalvaç ilçe ve köyleri, düz dokumacılığın gelişimi açısından bölgeye katkı sağlayan yörelerdendir. Yörede yapılan taban yaygısı, heybe, torba, çuval, yastık gibi dokumaların yanı sıra kullanım amacına yönelik namazlağa türünde dokumalar da yapılmıştır. Belirli amaca yönelik olarak dokunan namazlağ dokumalar seccade olarak da tanımlanabilmektedir. Yörelerde “namazla” veya “namazlağı” olarak geçen bu tür dokumalar, Yalvaç ilçe ve köylerinde 2 adet, Yalvaç müzesinde 9 adet olmak üzere 11 adet yörede yapılan tam sayım araştırma yöntemi sonucunda tespit edilmiştir. Araştırmada müzede tespit edilen dokumalar ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Dokumalar, sadece kilim teknikli olarak ya da zili ve cicim teknikli dokuma türü birlikte yapılmış şekilde tespit edilmişlerdir. Göz, akrep, koçboynuzu, kurtizi, kurtağzı, su yolu motifinin farklı versiyonları gibi yöredeki diğer dokuma türlerindeki gibi sıklıkla kullanılmışlardır. Müzede tespit edilen kilim teknikli bir örnekte, kız çocuk motifine rastlanılmıştır. İplik boyamalarda geçmişte bitkisel boyalar kullanılırken, günümüzde yapay boyalar kullanıldığı yöredeki kaynak kişiler tarafından öğrenilmiştir. Bordo, vişne çürüğü, sarı, hardal sarısı, siyah, kahverengi, mavi, kırmızı ve yeşil gibi renkler dokumalarda sıklıkla kullanılan renklere aittir. Bu çalışmada yörede tespit edilen namazlağa tipi dokumalar, teknik, renk, motif ve desen özellikleri bakımından incelenmiştir. Tespit edilen dokumaların literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yalvaç, Yalvaç Müzesi, Namazlağı, Seccade

\* Bu çalışmada, Süleyman Demirel Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen 3442-D1-13 no'lu proje ve Güzel Sanatlar Enstitüsü “Isparta İli Yalvaç İlçesi Geleneksel Düz Dokumaları” isimli Sanatta Yeterlik Tezi verilerinden yararlanılmıştır.

\*\* Doç., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, [hande.kilicarslan@ahievran.edu.tr](mailto:hande.kilicarslan@ahievran.edu.tr) / ORCID: 0000-0001-9332-4730.

## **LOCATED IN YALVAÇ DISTRICT AND MUSEUM PRAYER WEAVES**

### **Abstract**

Yalvaç district and its villages, one of the regions that have maintained the nomadic lifestyle in the past, are among the regions that contribute to the development of flat weaving. In addition to weavings such as floor mats, saddlebags, bags, sacks, pillows made in the region, it was made in prayer type weavings for the purpose of use. Prayer weavings woven for a specific purpose can also be defined as prayer rugs. This type of weaving, which is referred to as "with prayer" or "namazlagi" in the regions, has been determined as a result of the complete census research method made in 11 regions, 2 in Yalvaç towns and villages and 9 in Yalvaç museum. In the research, the weavings found in the museum were mainly used. The weavings were determined as only kilim technique or the bell and cicim technique weaving together. Different versions of the eye, scorpion, coach horn, wolfdog, dovetail, waterway motif were used as often as in other weaving types in the region. A girl's motif was found in a kilim technique sample found in the museum. While natural dyes were used in yarn dyeing in the past, it has been learned by the resource people in the region that artificial dyes are used today. Colors such as burgundy, bruise cherry, yellow, mustard yellow, black, brown, blue, red and green are among the colors frequently used in weaving. In this research, the prayer type weavings detected in the region were examined in terms of technique, color, motif and pattern. It is aimed to bring the identified weavings to the literature.

**Keywords:** Yalvaç, Yalvaç Museum, Prayer, Prayer Rug

## Giriş

Anadolu’da köklü geçmişe sahip olan dokumacılık, günlük ihtiyaçların giderilmesi amacıyla çeşitli ebat ve türlerde yapılmaya başlanmıştır. Yörük yaşamının getirdiği yaşam biçimiyle birlikte daha hafif, kullanışlı ve amaca yönelik dokumalar ortaya çıkmıştır. Heybe, Torba, Çuval, Seccade ve Taban yaygı dokumalar, amaçları doğrultusunda Anadolu kadını tarafından üretilmişlerdir. Bu dokuma tiplerinden seccadeler ve namazlıklar da belirli amaca yönelik dokunan dokumalardandır.

Secde; “eğilmek, boyun eğmek, tevazu ile alnı yere koymak” (Anonim 2009: 271) anlamına gelmektedir. Secde kelimesinden türeyen namazlık-seccade ise; TDK sözlüğüne göre, “Bir kişinin üzerinde namaz kılabilceği büyüklükte, halı, kilim, post veya kumaştan yaygı” (<https://sozluk.gov.tr/>, 25.01.2022; Etikan, Ölmez 2014: 120) olarak tanımlanmaktadır. Seccade ve namazlık Türk Dil Kurumunda aynı anlamda kullanılmaktadır. *İslam Ansiklopedisi*’ne göre ise; seccade Arapça ad olarak geçmeyip, Anadolu’da “namazlağı” veya “namazla” olarak bilinmektedir (Acar 1975: 56; Deniz 2000: 83; Soysaldı 2009: 194).

Seccade ve namazlık aynı anlamda kullanılsa da ebat ve kullanım açısından farklara sahiptir. “Seccade Halısı” 110x170 cm ve 120x180 cm ebatlarında olup, evlerde sürekli serili olan yaygılara denilirken, Namazlık halısı” ise 60x90 cm ve 70x100 cm ebatlarında olan ve ibadet için evlerde, camilerde kullanılan yaygılara denilmektedir (Acar 1975: 56; Aytaç 2008: 44; Balkanal 2017: 753; Deniz 2000: 83).

İlk dönem kaynaklarına bakıldığında; üzerinde namaz kılmak için kullanılan halı-kilim türü yaygılara seccade denilmiştir. Günümüzde bilinen en eski seccadeler; İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde bulunmaktadır. Anadolu’da Uşak’ta dokunan Gördes düğümlü Gördes halı seccadeleri, Kula, Lâdik seccadeleri bilinen tek ve çift mihraplı halı seccadelerindedir. Kırşehir, Mucur, Muğla, Bergama, Sivas, Yağcıbedir bölgelerinde de kendilerine özgü renk, motif ve desende seccadeler bulunmaktadır (Anonim 2009: 269-270; Aytaç 2008: 44-45; Bayraktaroğlu 1999: 59-64). Seccadelerin en eski bilineni halı olmasına karşın kilim, cicim, sumak türü dokumalarda da görülmektedir. Bu tür dokumaların yanı sıra kumaş olan kemhâ, saten, etamin, kırkyama türlerine de rastlamak mümkündür. Hz. Peygamber’in namazlık olarak kullandığı ve ibadetini gerçekleştirdiği humre (örtü), hurma lifinden yapılmış küçük hasır dokuma olarak bilinmektedir (Anonim 2009: 269-270; Sökmen 2021: 1400; Uğurlu 2020: 3125). Ayrıca 19. yüzyılda hayvan postlarının da seccade olarak kullanıldığı söylenmektedir (Bayraktaroğlu 1999: 57).

Anadolu’da bazı yörelerde camiler için tek kişilik seccadelerin yanı sıra birkaç kişinin yan yana saf tuttıkları “saf seccade” halılar görülmektedir (Şekil 1) (Eşberk 1939: 97; Etikan, Ölmez, Kılıçarslan 2020a: 1079; Etikan, Ölmez, Kılıçarslan, Şahin 2020b: 52-53). Evlerde ise ibadet için kullanıldıklarından sadece bir kişinin kullanılmasına uygun yapılmışlardır. Türk örf ve adetlerinde genç kızlara çeyizlerinde çeşitli kumaşlardan yapılmış sade veya süslemeli

namazlıklar verilmektedir (Balkanal 2017: 753; Karakelle, Özbağı 2018: 31-32; Karakelle, Özbağı 2019: 670). Namazlıklar, evlerde temiz tutularak, ayrı bir yerde saklanmaktadır.



Şekil 1. Saf Seccade Örnekleri (Çünür Mahallesi Merkez Camii/Isparta, 2014) (Sinem Kırkar Özdal Fotoğraf Arşivi, 2022)

Yalvaç ilçesi M.Ö. 280 yılında Selefkus Nikatur tarafından kurulmuş ve “Antiyukum” denilmiştir. M.Ö. 164 yılında Roma hakimiyetine, M.S. 395 yılında ise Bizans hakimiyetine girdiği bilinmektedir. Bölgeye ilk Türk akıncıları Çağrı Bey önderliğinde 1018 yılında ayak basmışlardır. Malazgirt Savaşı ile 1071 yılında Türkmenler bu bölgeye yerleştirilmişlerdir (Anonim thrs: 130).

Oğuzların Salur boylarından biri olan Yalvaç, 1280 yılında Hamidoğulları Beyliği’ne 1382 yılında ise Osmanlı hâkimiyetine girmiştir ve Hamidoğulları Beylikleri 6 şehrinden biridir (Anonim 1983: 110; Kılıçarslan, Etikan 2015b: 272; Koç 1983: 352; Köstüklü 2010: 12-13; Kum 1941: 1158). Ayrıca Salur ve Emir boyları mensuplarından biri olan Yalvaç Bey tarafından buralar yurt haline getirilmiştir (Anonim thrs: 130). Bir rivayete göre; Yalvaç ismi, Selçuklu soyundan geldiği bilinmektedir. Uygurcada “Yalavaç” olarak geçerken, sözlük anlamı olarak elçi, yol gösterici anlamında peygamber veya resul anlamına gelmektedir (<http://www.yalvac.bel.tr/Tarihce>, 26.01.2022; Kılıçarslan, Etikan 2018: 384).

Isparta ilinin ikinci büyük ilçesi olan Yalvaç, Eğirdir Gölü havzasının kuzeydoğusunda, Sultan Dağlarının eteklerinde yer almaktadır. Yalvaç, 2009 seçimlerine göre; 13 belde ve 25 köy olarak yerleşim yeri iken, 2014 yerel seçimlerinden sonra 1 belde ve 37 köy şeklinde yerleşim yeri haline gelmiştir. 2020 yılı Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemine göre; Yalvaç ilçe nüfusu 41.754, 1 belde nüfusu 1671, toplam köy nüfusu ise 22.826 kişidir (<https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=95&locale=tr>, 26.01.2022).

İlçenin doğusunda Konya ili Akşehir ilçesi, batısında Afyon iline bağlı Çay ilçesi, kuzeyinde yine Afyon iline bağlı Çay ve Sultandağı ilçeleri, güneydoğusunda Şarkikaraağaç, güneyinde Gelendost, batısında Senirkent ve Hoyran Gölü bulunmaktadır (Anonim thrs: 129).

Tarıma dayalı ilçe nüfusunda çeşitli baklagiller, meyve ve sebzeler yetiştirilmektedir. Tabakhanelerde işlenen deriler diğer il ve ilçelere gönderilmektedir. Isparta ilinden sonra halı ve düz dokumacılık bakımından ilçe ikinci sırada gelmektedir (Anonim thrs: 131). Ayrıca ahşap işleri, keçecilik ve semercilikte yaygın olarak yapılmaktadır (Kartal, Ölmez 2014: 6; Kılıçarslan 2019: 129).

İlçenin merkezinde yer alan Yalvaç Müzesi (Şekil 2), Pisidia Antiokheia tarihi bölgesinde süren kazılar sonucu 1900’lü yıllarda kurulmaya uygun görülmüştür. 1963 yılında başlanan Müze inşaatı, 1966 yılında tamamlanmıştır. 1980 yılında Müze Müdürlüğü, 1998 yılında yeni düzenlemeler yapılarak, 16 Temmuz 2000 yılında da çağdaş müzecilik anlayışı ile halkın hizmetine sunulmuştur. Müze’de 4 adet kapalı teşhir salonu ve bunlara bağlı sergileme vitrinleri yer almaktadır.



Şekil 2. Yalvaç Müzesi (<https://isparta.ktb.gov.tr/TR-70959/yalvac-muzesi.html>, 26.01.2022)

Bu çalışmada, Isparta ili Yalvaç ilçesi köy ve kasabalarına ve Müzeye 2013-2014 yıllarında gerçekleştirilen alan araştırmasında yöreye ait namazlağ/seccade dokumalar araştırma kapsamında incelenmiştir.

## **Materyal ve Yöntem**

### **Materyal**

Yalvaç ilçe ve beldelerinde yer alan ve Yalvaç Müzesi envanterinde kayıt altına alınan düz dokuma örneklerinden namazlağ/seccade dokumalar araştırma kapsamı içerisinde incelenmiştir. Araştırmada, yöreye ait 2 adet ve Yalvaç Müzesinde müze envanterine kayıtlı 9 adet olmak üzere toplam 11 adet namazlağ/seccade dokuma örnekleri tespit edilmiştir. Çizelge 1 ve 2’de görülen müze envanter kayıtlarında toplam 43 düz dokuma örneğinin %20,93’ü kadardır. İlçe belde ve köylerinde ise bu tip dokuma türüne az sayıda rastlanılmıştır.



**Çizelge 1. Yalvaç Müzesi envanterinde bulunan düz dokumaların tiplerinin sayılarına göre yüzde oranları**

<b>Dokuma Tipi</b>	<b>Sayı</b>	<b>%</b>
Heybe	2	4,65
Torba	8	18,60
Yaygı (Yolluk)	5	11,62
Yaygı (Taban)	8	18,60
Yastık	6	13,95
Çuval	5	11,62
<b>Namazlağ</b>	<b>9</b>	<b>20,93</b>
<b>Toplam</b>	<b>43</b>	<b>100,0</b>

**Çizelge 2. Yalvaç Müze Envanterine kayıtlı dokumaların dokuma tiplerine göre sayıları**

	Heybe	Torba	Yaygı (Taban)	Yaygı (Yolluk)	Yastık	Çuval	Namazlağ	Toplam
Cicim	-	-	-	-	-	-	-	-
Kilim	-	-	7	3	-	2	5	17
Zili	2	8	1	2	6	3	4	26
<b>Toplam</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>43</b>

Çizelge 2’de Yalvaç Müzesi envanterinde bulunan düz dokumaların dokuma tiplerine göre sayıları görülmektedir. Dokuma tipleri arasında en çok namazlağ/seccade tipinde dokumalar tespit edilmiştir. Düz dokuma tekniklerinden kilim ve zili teknikleri olarak kayıtlara geçse de cicim tekniği de zaman zaman dokumaların alt ve üst kenar sularında görülmektedir.

Yalvaç Müze envanterinde bulunan 9 adet namazlağa dokumanın, 8 adeti bu araştırmada kullanılmıştır. İlçe ve köylerinde ise namazlağa boyutunda olan bazı kilim dokuma örneklerinden ise 1 adet örnek alınmıştır. Bu dokuma örnekleri yöredeki dokumacılar

tarafından namazlağa olarak tanımlansa da müze kayıtlarına seccade olarak da geçmiştir. Bu çalışmayla, yöreye ait namazlağa dokuma örnekleri kayıt altına alınarak, belgelenmiş olacaktır.

## **Yöntem**

Araştırma, Isparta ili Yalvaç ilçesi köy ve kasabalarına 2013 yılında yapılan alan araştırması tam sayım yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Alanda gerçekleşen gözlem, doküman analizi ve karşılıklı sözlü görüşme yöntemleriyle dokumalar hakkında yöre dokumacıları tarafından namazlık/seccâde dokumalara ait teknik bilgi, renk, motif ve desen özellikleri bakımından bilgiler alınmış, örnek dokumalar fotoğraflanarak arşivlendirilmiştir. Ayrıca ilçede yer alan Yalvaç Müzesi envanterinde yer alan namazlık/seccâde dokumalar yörede yapılan yöntemlere uygun olarak incelenerek belgelenmesi gerçekleştirilmiştir.

Bu amaçla, Yalvaç Müzesi ve ilçe, belde ve köylerinde yer alan namazlağa/seccade düz dokuma örneklerinin bazı teknik, renk, motif ve desen özellikleri incelenerek bilgiler verilmiştir. Dokumalara ait desenlerin yüzey şemaları ve motif çizimleri bilgisayar programlarında çizilerek görsel bilgileri sunulmuştur.

## **Yalvaç İlçesi Namazlağ Dokumaları**

Alan araştırması sırasında tespit edilen namazlağa dokuma örnekleri, yöreye ait Yukarıtirtar köyü ve Yalvaç Müzesinde olmak üzere kapsam içinde incelenmiştir. Yukarıtirtar köyünde dokunan örnek kilim teknikli olup, yörede “Tırnaklı Kilim” olarak isimlendirilmiştir. Müzeye ait olan namazlağa dokumalarda ise; 4 adet kilim teknikli, 3 adet ise zili ve cicim teknikleriyle yapılmış dokuma örnekleri verilmektedir. Bu örnekler yaygı dokuma örnekleri şeklinde olup, yörede namazlağ olarak adlandırılmaktadır.

Yörede ıstar tezgâh kullanılmaktadır. Demirden yapılmış halı kirkiti tercih edilmektedir. Keçi kılı, yün iplikleri sıklıkla dokumalarda kullanılmıştır. İplik boyamaları Sücüllü köyünde yaşayan 3 kuşak geleneksel iplik boyama mesleğini yapmış “Ramazan Gıcık” tarafından gerçekleştirilmiştir. Gıcık, ailesiyle birlikte köy köy gezerek bu mesleği uzun süre sürdürmüştür. Daha önceleri sadece bitkisel boyacılık yapılırken, yakın zamanlarda yörede “parlak boya” olarak denilen toz boya kullanılmıştır.

“Sarıçal”, “Karamık Çalısı”, “Kökboya”, “Kekik”, “Palamut”, “Ceviz Kabuğu” gibi bitki ve bitki kısımları yöredeki geleneksel iplik boyamalarda kullanılan bitkilerdendir. Yöredeki dokumaların renklendirmesinde “Al kızıl”, “Kara Kızıl”, “Gülgülü (Bordo)”, “Kara”, “Kara Yeşil”, “Çiğ Sarı” gibi isimlendirmelerde dokumacılar tarafından yapılmıştır (Kılıçarslan, Etikan 2016: 1133).

Düz dokumalar, yörede çoğunlukla tersten yapılmaktadır. Dokuma yapılırken, dokumanın kenar düzgünlüğünü saklamak için 15cm’lik çubuk, yani cıbar ve çubuk deliğine geçirilen cıbar ipi kullanılmaktadır. Özellikle namazlağ türü dokumalarda cıbar olmadan dokumaya başlanılmamaktadır (Balkanal 2021: 226).

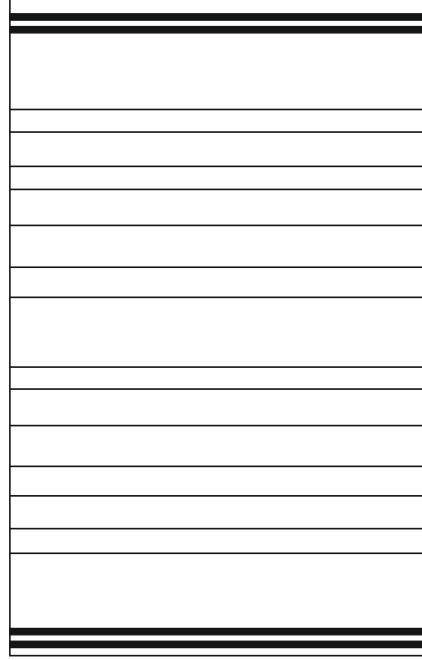
Yörede ve müzede tespit edilen 18 adet namazlağ dokumalardan 5 kilim ve 4 zili ve cicim tekniğinde karışık yapılan dokumalar bu araştırmada kullanılmıştır. Örneklerde farklı versiyonlarda kullanılan göz motifi, pıtrak, canavar ayağı, farklı versiyonlardaki su yolu ve akrep motifleri, koçboynuzu, kurtağzı gibi motifler sıklıkla kullanılmıştır. Müze envanterinde yer alan ilikli kilim teknikli dokuma örneğinde farklı olarak kız çocuk motifi görülmektedir.

Dokuma örneklerinde çözü, atkı ve üçüncü desen iplikleri genellikle yün kullanılmıştır. Bazı örneklerde ise çözü ve atkı iplikleri keçi kılı, üçüncü desen iplikleri ise yün iplik olarak tercih edilmiştir.

Yöre ve müzede tespit edilen namazlağa dokuma örnekleri, yöreye özgü renk, motif ve desen özellikleri, hammadde ve dokuma teknikleri bakımından açıklanmıştır. Bu örnekler, yöreye ait dokumaların boyut, teknik, malzeme ve renk, motif, desen özellikleri ile örtüşmektedir.

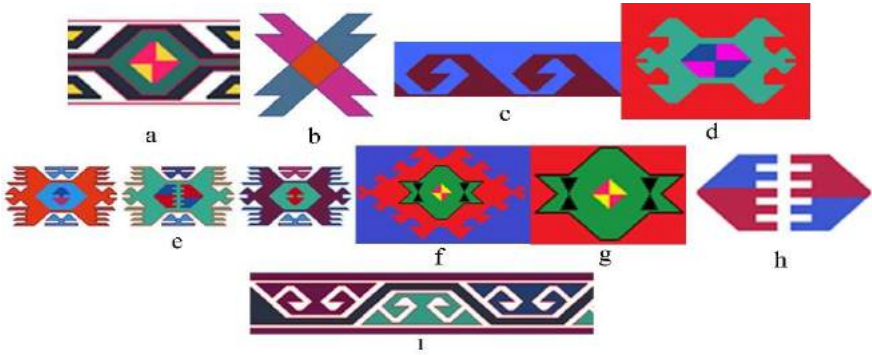
Namazlağ dokuma türü yöredeki örneklerden ziyade, müzede çoğunlukla tespit edilmesi de yöre kültürü açısından önemli görülmektedir. Yörede daha önceki yapılan çalışmalarda “ölümlük dirimlik” dokuma kültürünün olduğu tespit edilmiştir (Kılıçarslan, Etikan 2015a: 79-94). Müzeye bağış olarak verilen namazlağ dokumaların da belki de bu kültürün devamı olarak büyüklüğü vefat eden aileler onlar adına bağış yaptığı düşünülmektedir.

Şekil 1.'de Yukarıtirtar Köyü Solmaz Sarıgöl'e ait namazlağa dokuma örneği görülmektedir.



**Şekil 1. Tırnaklı Namazlağ (Solmaz Sarıgöl, Yukarıtirtar Köyü, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)**

Şekil 1’de verilen örnek dokuma, namazlağ tipinde, 1,01 x 1,58 m boyutlarındadır. Yukarıtirtar köyünden Solmaz Sarıgöl’e ait olan dokuma yakın zamanda yapılmış olup, 17 yıllıktır. Çözü ve atkıda yün iplik kullanılmıştır. Kilim teknikli dokuma sadece Yukarıtirtar köyünde dokunup “Tırnaklı Kilim” olarak adlandırılmaktadır. Dokumada enine geniş ve dar kenar suları sırasıyla motiflerle dokunmuştur. Dokumayı göz (*Ayna*) (Şekil 2a), *ıtrak* (*Çotak*) (Şekil 2b), *canavar ayağı* (*Kargaburun*) (Şekil 2c), *kurtağzı* (*Çotak*) (Şekil 2d), *koçboynuzu* (*Ayak*) (Şekil 2e), *akrep* (Şekil 2f), *yıldız* (Şekil 2g), *el-tarak* (Şekil 2h) ve *suyolu* (*Sevdimdolaştı*) (Şekil 2ı) motifleri oluşturmaktadır. Dokumada siyah (kara), bordo (gülgülü), mavi (gök), açık sarı (mum sarı), turuncu, kiremit kırmızısı, beyaz, mor, pembe ve turkuaz kullanılan renklere sahiptir.



Şekil 2. Tırnaklı Namazlağa motifleri, a. göz (ayna), b. pıtrak (çotak), c. canavar ayağı (kargaburun), d. kurtağzı (çotak), e. koçboynuzu (ayak), f. akrep, g. yıldız, h. el-tarak, ı. su yolu (sevdim dolaştı) (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 3.'te Yalvaç Müzesi 1333 envanter numarası ile kayıtlı namazlağa dokuma örneği görülmektedir.

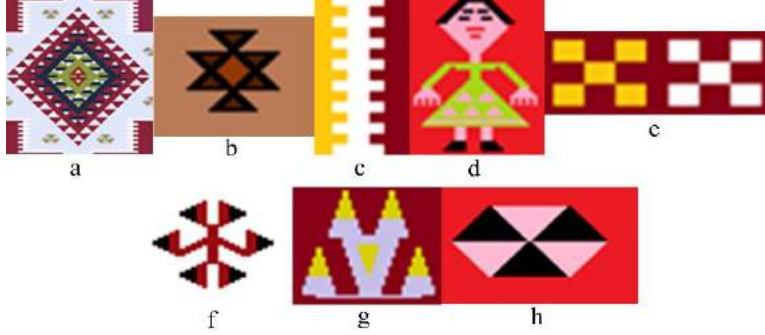


Şekil 3. Namazlağ (Ramazan Gök, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 3'te verilen örnek dokuma namazlağ tipinde, 0,77 x 1,56 m boyutlarındadır. Ramazan Gök'e ait olan dokuma, 03.12.1982 tarihinde müzeye getirilmiştir ve 1333 envanter numarası kayıtlarda yer almaktadır. Çözüğü ve atkı iplikleri yündür. İlikli kilim teknikli namazlağ dokumanın orta zemini *akrep* (Şekil 4a), *bukağı* (Şekil 4b) ve *göz* (Şekil 4h) motiflerinin oluşturduğu *tırnak* (Şekil 4c) motifli geometrik form çevrelemektedir. Kırmızı zemin üzerine *insan (kız çocuğu)* (Şekil 4d), *göz* (Şekil 4e) ve *kurtağzı* (Şekil 4f-g) motifleriyle de orta zemin tamamlanmaktadır. Orta zemini dört tarafını çevreleyen beyaz zemin üzerine



geniş kenar suyunda da farklı renklerde kullanılan *kurtağzı* (Şekil 4f) motifi yer almaktadır. Dokumada turuncu, siyah, hardal sarısı, vişne çürüğü, siyah, açık mor, küf yeşili ve gri kullanılan renklerdendir.



Şekil 4. Namazlağı motifleri, a. akrep, b. bukağı, c. tırnak, d. insan (kız çocuğu), e. göz, f-g. kurtağzı, h. göz (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

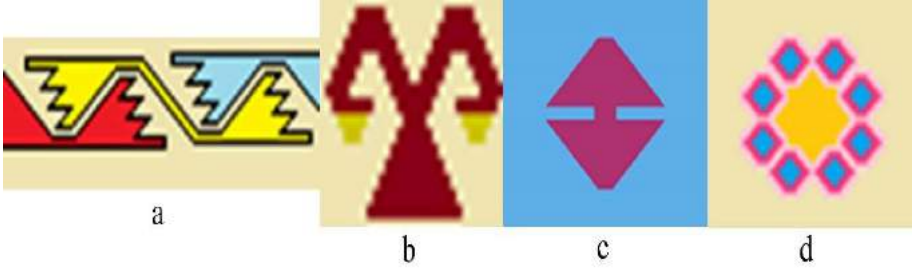
Yalvaç Müzesi 1334 envanter numaralı namazlağa dokuma örneği Şekil 5.'te verilmektedir.



Şekil 5. Namazlağ (Ramazan Gök, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 5'te namazlağ tipinde bir dokuma görülmektedir. Örnek dokuma 0,92 x 1,45 m boyutlarında olup, 1334 envanter numarası ile müze kayıtlarında yer almaktadır. Ramazan Gök'e ait olan bu dokuma, 03.12.1982 tarihinde müzeye getirilmiştir. İlikli kilim tekniği

namazlağ dokumanın çözgü ve atkı ipliklerinde yün kullanılmıştır. Alt ve üst kenar sularında *canavar ayağı* (Şekil 2c) ve farklı renklerde *suyolu (kuş)* (Şekil 6a) motifleri kullanılmıştır. Orta zeminde geometrik form içerisinde *elibelinde* (Şekil 6b), *bukağı* (Şekil 6c) ve *kurtağzı* (Şekil 4f) motifleri yer almaktadır. *Tırnak* (Şekil 4c) motifinin dört tarafı çevrelemesiyle orta zemin *göz* (Şekil 6d) motifleriyle doldurulmuştur. Dokumada mavi, hardal sarısı, küf yeşili, vişne çürüğü, bej, sütlü kahverengi, gri ve açık mavi kullanılan renklerdenidir.



Şekil 6. Namazlağı motifleri, a. suyolu (kuş), b. elibelinde, c. bukağı, d. göz (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 7.'de Yalvaç Müzesi 2154 envanter numarası ile kayıtlı namazlağa dokuma örneği görülmektedir.



Şekil 7. Namazlağ (Mustafa Güngör, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 7'de verilen örnek dokuma namazlağ tipinde olup, 0,87 x 1,59 m boyutlarındadır. Mustafa Güngör'e ait olan dokuma, 25.09.2006 tarihinde, Tokmacık Kasabası Merkez

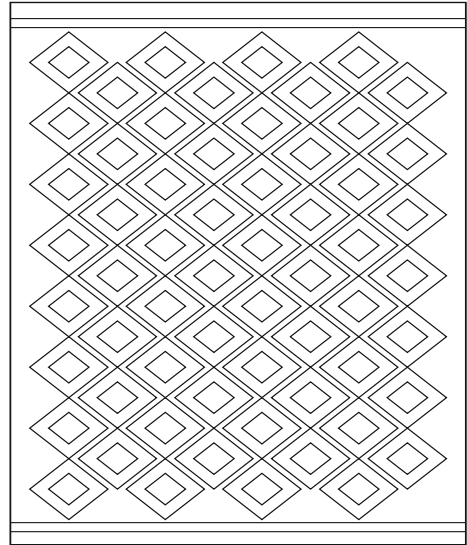
Camii’nden müzeye getirilmiştir ve 2154 envanter numarası ile müze kayıtlarına girmiştir. Dokumanın çözüğü ve atkı iplikleri yün olarak kullanılmıştır. Kilim teknikli namazlağ dokuma, geniş ve dar kenar suları şeklinde dokunmuştur. Sırasıyla *canavar ayağı* (Şekil 2c), *çengel* (Şekil 8a) ve *bukağı* (Şekil 6c) kullanılan motiflerdendir. Vişne çürüğü, yeşil, bej, mor, açık kahverengi, gri, hardal sarısı, beyaz, açık mavi ve turuncu dokumada kullanılan renklerdendir.



a

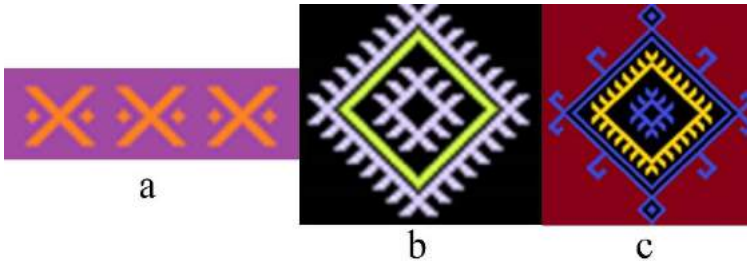
Şekil 8. Namazlağı motifleri, a. çengel (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Yalvaç Müzesi 2366 envanter numarası ile kayıtlı namazlağa dokuma örneği Şekil 9.’da verilmektedir.



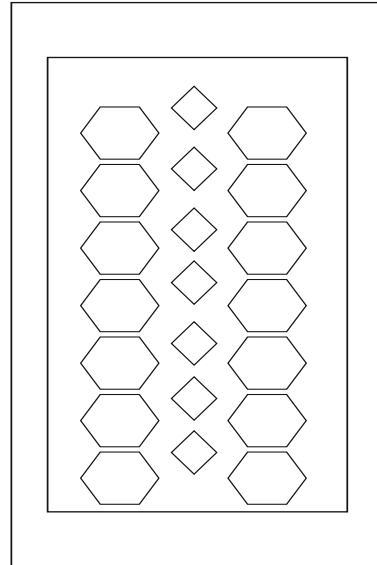
Şekil 9. Namazlağ (Reşat Armağan, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 9’da görülen namazlağ dokuma, 0,99 x 1,52 m boyutlarındadır. Reşat Armağan’a ait olan dokuma, Sütçüler Kesme Kasabasından 10.12.2007 tarihinde müzeye bağışlanmıştır ve 2366 envanter numarası ile müze kayıtlarına girmiştir. Dokumanın çözgü ve atkı iplikleri kıl keçisi, üçüncü desen iplikleri yündür. Düz dokuma tekniklerinden zili ve kilim teknikleri kullanılmış olan dokumada, alt ve üst kenar suyunda *çarpı* (Şekil 10a) motifi, orta zeminde ise farklı renklerde *pıtrak* (Şekil 10b) ve *akrep* (Şekil 10c) motifleri tekrarlamalarla kullanılmıştır. *Çarpı* motifi tarihte, Oğuz boylarının 27 boydan Boz-Ok kavimlerinin Kızık Boyunun Reşid Ud Din’e göre olan “X” damgasıdır. Ayrıca bu damga; “d” sesini veren Orhun ve Yenisey alfabelerindeki “X” harfinin de benzeridir (Görgünay, 2002: 9, 10, 46, 61, 70,7 1; Kılıçarslan, Etikan 2016: 1134). Dokumada siyah, lacivert, mavi, yeşil, vişne çürüğü, mor, hardal sarısı ve beyaz kullanılan renklerdenir.



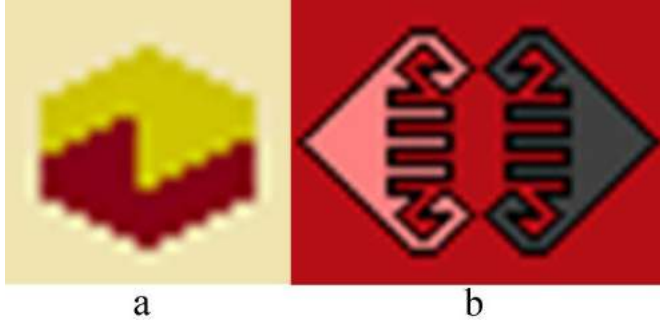
Şekil 10. Namazlağı motifleri, a. çarpı (Kızık Boyu damgası ve Orhun ve Yenisey alfabe sesi “D”), b. pıtrak, c. akrep (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 11.’de Yalvaç Müzesi 1332 envanter numarası ile kayıtlı namazlağa dokuma örneği görülmektedir.



Şekil 11. Namazlağ (Ramazan Gök, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

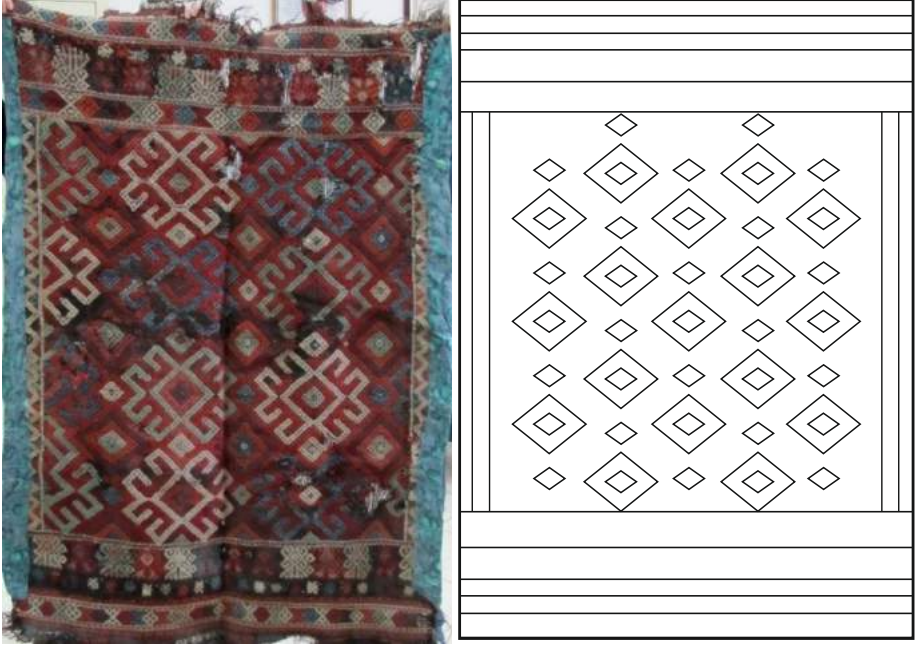
Şekil 11’de verilen dokuma, namazlağ tipinde olup 0,76 x 1,49 m boyutlarındadır. Ramazan Gök’e ait olan bu dokuma, 03.12.1982 tarihinde müzeye bağışlanmıştır ve 1332 envanter numarası ile kayıtlarda yer almıştır. Dokumanın çözgü ve atkı ipliklerinde yün kullanılmıştır. Kilim teknikli dokuması yapılan örnekte kırmızı zemin üzerine göz (Şekil 4h), *aşk-birleşim* (Şekil 12a), *el-tarak* (Şekil 12b) ve *kurtağzı* (Şekil 4f) motifleri kullanılmıştır. Dokumanın dört bir tarafını siyah zemin üzerine farklı versiyonda yer alan *kurtağzı* motifleri çevrelemektedir. Pembe, vişne çürüğü, turuncu, siyah, çimen yeşili, gri, açık pembe, beyaz, kiremit kırmızısı ve kahverengi dokumada kullanılan renklerdendir.



Şekil 12. Namazlağı motifleri, a. aşk-birleşim, b. el-turnak (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

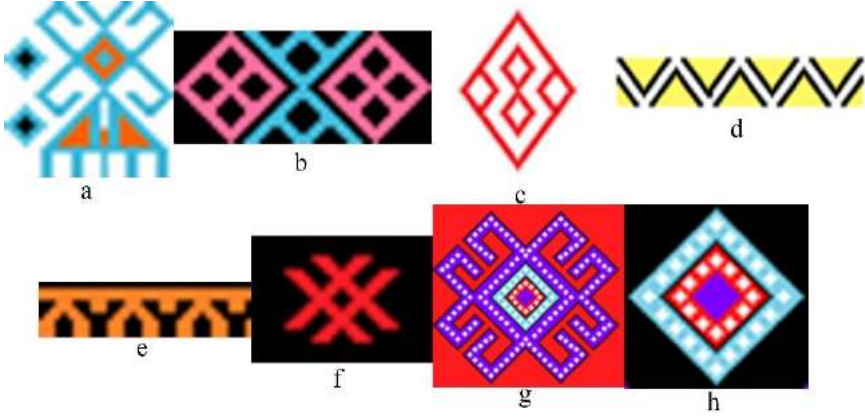
Yalvaç Müzesi 1227 envanter numarası ile kayıtlı namazlağa dokuma örneği Şekil 13.’te verilmektedir.





Şekil 13. Namazlağ (İbrahim Bozbey, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

1227 nolu envanter numarası ile Yalvaç Müzesi kayıtlarında yer alan namazlağ dokuma örneği Şekil 13'te verilmektedir. Bu dokuma 1,08 x 1,34 m boyutlarındadır. Müzeye İbrahim Bozbey tarafından 28.02.1978 tarihinde müzeye bağışlanmıştır. Dokumanın çözü ve atkı ipliklerinde keçi kılı, üçüncü desen ipliklerinde ise yün kullanılmıştır. Düz Dokuma tekniklerinden zili ve cicim teknikleri kullanılarak yapılan dokumanın alt ve üst kenarlarında cicim tekniği ile *saçbağı* (Şekil 14e), *göz* (Şekil 14b), *putrak* (Şekil 14f), farklı versiyonda *saçbağı* (Şekil 14a) ve *göz* (Şekil 14c) motifleri kullanılmıştır. Yan kenarlarda ise *suyolu* (Şekil 14d) motifi yer almaktadır. Dokumanın orta zeminini ise zili teknikli *göz* (Şekil 14h) motifleriyle birleşen *koçboynuzu* (Şekil 14g) motifleri tekrarlanarak yerleştirilmiştir. Dokumada Mavi, kiremit kırmızısı, mor, beyaz, açık mavi, bej ve kırmızı kullanılan renklere sahiptir. Dokumanın sağ ve sol kenarları yıpranmadan ötürü mavi renk kumaş ile dikilmiştir.



Şekil 14. Namazlağı motifleri, a. saçbağı, b. göz, c. göz, d. suyolu, e. saçbağı, f. pıtrak, g. koçboynuzu, h. göz (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

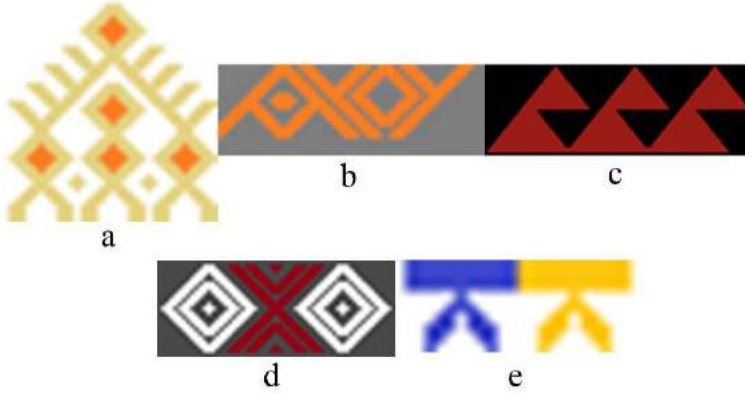
Şekil 15.'te Yalvaç Müzesi 1438 envanter numarası ile kayıtlı namazlağa dokuma örneği görülmektedir.



Şekil 15. Namazlağ (A. Türkavut, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Şekil 15'te namazlağ tipinde bir dokuma örneği görülmektedir. Dokuma 0,94 x 1,13 m boyutlarında olup, A. Türkavut tarafından 14.05.1984 tarihinde müzeye bağışlanmıştır. Müze

kayıtlarında 1438 numara ile yer almaktadır. Düz dokuma tekniklerinden zili ve cicim teknikleri kullanılarak yapılan dokumanın çözgü ve atkı ipliklerinde keçi kılı, üçüncü desen ipliklerinde ise yün kullanılmıştır. Dokuma Şekil 13'te yer alan örneğe çok benzese de alt ve üst kenar motiflerinde farklılıklar bulunmaktadır. Cicim tekniği kullanılarak yapılan alt ve üst kenarlarda farklı versiyonlarda *çengel* (Şekil 16b) (Şekil 8a), *saçbağı* (Şekil 16a), *göz* (Şekil 16d) ve *canavar ayağı* (Şekil 16c) motifleri kullanılmıştır. Orta zeminde ise zili tekniği ile *koçboynuzu* (Şekil 14g) ve *göz* (Şekil 14h) motifleri tekrarlanmıştır. Yan kenarlarda ise *suyolu* (Şekil 14d) ve *kurtizi* (Şekil 16e) motifleri orta zemini tamamlamaktadır. Turuncu, siyah, vişne çürüğü, beyaz, mavi, hardal sarısı ve kahverengi dokumada kullanılan renklerdenidir.



Şekil 16. Namazlağı motifleri, a. saçbağı, b. çengel, c. canavar ayağı, d. göz, e. kurtizi (Çizim: Kılıçarslan, 2014)

Yalvaç Müzesi 1427 envanter numarası ile kayıtlı namazlağa dokuma örneği Şekil 17.'de verilmektedir.



**Şekil 17. Namazlağ (Şükrü Göde, Yalvaç Müzesi, 2013) ve yüzey şeması (Çizim: Kılıçarslan, 2014)**

1427 nolu envanter numarası ile Yalvaç Müzesi kayıtlarında yer alan namazlağ dokuma müze kayıtlarında seccade olarak geçmektedir. Şekil 17’de görülen bu dokuma 0,94 x 1,55 m boyutlarındadır. Körküler kasabasında bulunan dokuma, müzeye Şükrü Göde tarafından 24.11.1983 tarihinde bağışlanmıştır. Düz Dokuma tekniklerinden zili ve cicim teknikleri kullanılarak yapılan namazlağda, çözgü ve atkı iplikleri keçi kılı ve üçüncü desen ipliklerinde ise yün kullanılmıştır. Dokumanın alt ve üst kenar sularında cicim teknikli farklı versiyonlarda *çengel* (Şekil 8a) (Şekil 16b), *göz* (Şekil 14b), farklı versiyonlarda *saçbağı* (Şekil 14e) (Şekil 14a), *canavar ayağı* (Şekil 16c), ve *pıtrak* (Şekil 14f) motifleri kullanılmıştır. Dokumanın orta zemini zili tekniği ile diyagonal yerleşimli *akrep* (Şekil 18a) motifleriyle sıralanırken, sağ ve sol kenar sularında ise *kurtizi* (Şekil 16e) motifleri kullanılmıştır. Dokumada siyah, kırmızı, yeşil, hardal sarısı, açık mor, su yeşili, sarı, mavi, açık mavi, turuncu, vişne çürüğü ve bordo renkleri yer almaktadır.



**a**

**Şekil 18. Namazlağı motifleri, a. akrep (Çizim: Kılıçarslan, 2014)**

## **Sonuç**

Yöresel izler taşıyan namazlağı dokumalar, teknik, renk, motif ve desen özellikleri bakımından yöredeki dokuma kültürünü yansıtmaktadır. Yörede dokuma tekniği olarak kilim tekniğinin yanı sıra, zili ve cicim teknikleri bir arada sıklıkla kullanılmıştır. Dokumalarda görülen bordo, kırmızı, hardal sarısı, sarı, kemik rengi, siyah, kahverengi, mavi, yeşil ve turuncu gibi renkler yöre dokumalarındaki renklerle benzerlik göstermektedir. Desen özellikleri bakımından yöresel yaygı dokumalardaki gibi alt ve üst kenarlarda çoğunlukla kullanılan çengel, saçbağı, çarpı, göz, su yolu, canavar ayağı motifleri bu tip dokumalarda da görülmektedir. Desenlerdeki yan kenarlarda yer alan kurtizi motifi yine sıklıkla namazlağı dokumalarda bulunmaktadır. Yörenin ölümlük dirimlik dokumaların orta zemin motiflerinden olan koçboynuzu ve akrep motifi bu tip dokumalarda da görülmektedir. İnsan motifi bir örnek de bulunmaktadır.

Motiflerin adlandırmalarında yöresel isimlerin yanı sıra literatür isimlerine de makalede yer verilmiştir. Yörede adlandırma bakımından kullanılan motifler, diğer bir yörede farklı bir adlandırmada olabilmektedir. Örneğin, makaledeki dokumalarda yer alan "göz" motifi (Şekil 4h), Şanlıurfa Karekeçili Kilimlerinde "ayna"; "bukağı" motifi (Şekil 6c), "entel" olarak geçmektedir (Onuk, Akpınarlı 2003:28-30). Yalvaç yöresindeki düz dokumalarda yer alan "akrep" motifi (Şekil 18a), Bolu Kıbrısçık yöresindeki düz dokumalarda ise; "devenci gülü" denilmektedir (Balkanal 2021:229). Yöresel adlandırmadaki farklılıkların yanı sıra benzerlikler de yer almaktadır. Yine bu yörede dokumalarda sıklıkla adlandırılan "koçboynuzu" motifi (Şekil 14g) Kıbrısçık yöresinde de aynı adlandırmayla geçmektedir (Balkanal 2021: 237).

İnanç gereği ibadet yapmak için kullanılan bu tip dokumalar halı namazlağlarından motif ve desen özellikleri bakımından ayrılmaktadır. Yörede tespit edilen namazlağı dokumalar hem üzerinde namaz ibadetini gerçekleştirmek hem de yer yaygısı olarak kullanmak amacıyla yapıldığı bilinmektedir. Ama yörede isimlendirilirken yaygı yerine namazlağı denilmektedir. Müzede tespit edilen örnekler, ailelerin büyükleri vefat ettikten sonra isimleri yaşasın diye belki de gerçekleştirilmiştir. Çünkü yörede yapılan araştırmalarda "ölümlük-dirimlik" dokuma geleneği tespit edilmiş, bu nedenledir ki namazlağı dokumaların bazıları da bu amaçla müzeye bağışlanmış olabilir.

Yörede yapılan araştırma sonucunda yörük yaşam biçiminden dolayı düz dokumacılık bu yörede kadınlar tarafından hem geçim kaynağı hem de kendi geleneklerini sürdürmek için yapıldığı tespit edilmiştir. Ne yazık ki değişen yaşam biçimleri ve köylerden kentlere göçlerin olması nedeniyle dokumacılık bu yörede de bitme durumuna gelmiştir. Özellikle dokumacıların yaşlarından dolayı sağlık sorunlarının çıkması, gençlerin köylerde yaşamamaları, değişen teknolojik değişim ve gelişimlerin farklı yaygı alternatiflerinin çıkması ve yerel yönetimler tarafından bu konuda desteklenen bir teşviğin olmaması sebebiyle dokumacılık artık yapılmamaktadır. Bu konuda yerel yönetimlere, il kültür müdürlüklerine çok



görev düşmektedir. Yöresel kültürün devam edebilmesi için dokumacılara teşvik vererek onları desteklemek, genç nesli bu teşviklerle dokuma yapmaya yönlendirmek, devam edebilen kurslar açmak ve en önemlisi de yapılacak dokuma ürünlerini yerli ve yabancı turistlere satışını yöresel kimliği ile gerçekleştirmek.

## **Kaynakça**

- Acar, Belkıs (1975). *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar*. İstanbul: Apa Ofset Basımevi.
- Anonim (1983). *Isparta İl Yıllığı*. Isparta: Isparta Yüksek Öğrenim Vakfı.
- Anonim (2009). “Seccade”, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 39. cilt, İstanbul: (<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/36/C36011907.pdf>, Erişim Tarihi: 25.01.2022)
- Anonim, thrs. *İlimiz Isparta*. Isparta: Özgül Yayınları.
- Aytaç, Ahmet (Haziran 2008). “Akşehir Müzesi’nde Bulunan 19-20. Yüzyıla Ait Bir Grup Seccâdeye Dair”, *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, s. 44-48.
- Balkanal, Zeynep (2017). “Bolu İli Kıbrısçık İlçesi Dokumalarının Teknik, Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri”, VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 12-14 Mayıs 2016 Konya, C. 2, s. 749-756.
- Balkanal, Zeynep (2021). Bolu İli Kıbrısçık İlçesi El Dokumaları, Kıbrısçık Araştırmaları ve Halk Kültürü, Paradigma Akademi, s. 223-251.
- Bayraktaroğlu, Suzan (1999). “Seccâde”, *Erdem* (Halı Özel Sayısı -I), C. 10, S. 28, s. 57-64.
- Deniz, Bekir (2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 215.
- Eşberk, Tevfik (1939). *Türkiye’de Köylü El Sanatlarının Mahiyeti ve Ehemmiyeti*. Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.
- Etikan, Sema; Ölmez, Filiz Nurhan (2014). “Fethiye İlçesi Zili Dokumalarından Sarı Namazlağı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Teke Yöresi Kültürel Değerleri Özel Sayısı*, s. 119-128.
- Etikan, Sema; Ölmez, Filiz Nurhan; Kılıçarslan, Hande (2020 a). “Kırşehir Halıları”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı*, (Ed. Aysen Soysaldı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Etikan, Sema; Ölmez, Filiz Nurhan; Kılıçarslan, Hande; Şahin, Cenk (2020b). *Kırşehir El Sanatları*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi.
- Görgünay, Neriman (2002). *Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El Sanatlarımızdaki İzleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karakelle, Ayşegül; Özbağı, Tevhide (2018). “Erzurum Çeyiz Sandıklarındaki İşleme Örneklerinin İncelenmesi”, *ICLEC 2018 1st International Conference on Language, Education and Culture*, 2-6 Eylül 2018, s.23-34.

Karakelle, Ayşegül; Özbağı, Tevhide (Aralık 2019). “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Bağlamında Çeyiz Geleneği “Erzurum Örneği””. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 24, S. 3, s. 668-689.

Kartal, Zerrin; Ölmez, Filiz Nurhan (2014). *Yalvaç Yöresel Giysileri*. Ankara: Yalvaç Belediyesi Kültür Yayınları.

Kılıçarslan, Hande (Ekim 2019). “Yalvaç Yöresi Heybe Dokumaları”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 43, s. 128-139.

Kılıçarslan, Hande; Etikan, Sema (2015b). “Yalvaç İlçesi Yastık Dokumaları”, III. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu, Ankara, C. 1, s. 271-280.

Kılıçarslan, Hande; Etikan, Sema (Ağustos 2018). “Yalvaç Yöresi Torba Dokumaları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 58, s. 383-391.

Kılıçarslan, Hande; Etikan, Sema (Mayıs-Haziran 2015a). “Yalvaç İlçesi Ölümlük Dirimlik Dokumaları”, *Art-E. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, C. 7, S. 15, s. 79-94.

Kılıçarslan, Hande; Etikan, Sema (Nisan, 2016). “Yalvaç Yöresi Çuval Dokumaları”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 43, s. 1131-1137.

Koç, Mustafa (1983). *Barıs-Hamit-Hamitâbât Tüm Yönleri ile Isparta*. Isparta: Türk Köyü Yayınları.

Köstüklü, Nuri (2010). *Yalvaç Tarihi Üzerine Araştırmalar (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e)*. Ankara: Yalvaç Belediyesi Kültür Yayınları.

Kum, Naci (1941). “Yalvaç Adının Menşei Hakkında”. *Ün Dergisi*, C. 7, S. 84-86, s. 1158-1159, Isparta.

Onuk, Taciser; Akpınarlı, Feriha (2003). *Şanlıurfa Karakeçili Kilimleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Soysaldı, Aysen (2009). *Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri*. Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Sultan, Sökmen (2021). “Denizli Çameli İlçesi Namazlık Dokumalarından Örnekler”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 14, S. 36, s. 1399-1413 (<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2036447> [Erişim Tarihi: 25.01.2022]).

Uğurlu, Servet Senem (2020). “Çanakkale Ayyavıcık Namazlık Halıları”, *Turkish Studies*, S. 15(7), s. 3123-3149 (<https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.43896> [Erişim Tarihi: 25.01.2022]).

#### **İnternet Kaynakları**

Nüfus Bilgileri, <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=95&locale=tr> (Erişim Tarihi: 26.01.2022)

Müze Fotoğrafları, <https://isparta.ktb.gov.tr/TR-70959/yalvac-muzesi.html> (Erişim Tarihi: 26.01.2022)

TDK, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 25.01.2022)

Yalvaç Tarihçesi, <http://www.yalvac.bel.tr/Tarihce> (Erişim Tarihi: 26.01.2022)

### **Kaynak Kişiler**

Ramazan Gıcık -Boyacı- Sücüllü Köyü.

Solmaz Sarıgül –Ev Hanımı- Yukarıtırtar Köyü.

### **Fotoğraflar**

Hande Kılıçarslan, Fotoğraf Arşivi, 2014.

Sinem KIRKAR ÖZDAL, Fotoğraf Arşivi, 2022.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 07.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 21.02.2022

\*Atıf Bilgisi: Sarıcan A.; Begiç. H. N. (2022). "Çamlıdere Geleneksel Kadın Giyimi ve Giysilerindeki Yöresel İfadeler Üzerine Bir Çalışma".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 211-235.

\*Citation: Sarıcan A.; Begiç. H. N. (2022). "Çamlıdere Traditional Women's Clothing and A Study on Local Expressions in Clothing".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 211-235.

## ÇAMLIDERE GELENEKSEL KADIN GIYIMI VE GIYSİLERİNDEKİ YÖRESEL İFADELER ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

*Ayşe SARICAN\* - Hacer Nurgül BEGİÇ\*\**

### Öz

Giyim-kuşam kültürü toplumlari birbirinden ayıran unsurlardan birisidir. İnsanoğlu öncelikle iklim koşullarından korunmak amacı ile örtünmeye başlamış zamanla estetik ve güzellik kavramlarıyla giyim, topluluklar içerisinde kendi kültürlerinin oluşmasına ortam hazırlamıştır. Toplumsal alanda statü sembolü, bireylerin medeni hallerinin belirteci, birçok mesleğin işareti, farklı sınıfların, makam ve rütbelerin belirleyicisi, toplumların sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ayrıştırıcısı olmuştur.

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren öncelikle yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmıştır. Hayatta kalmak için öncelikle beslenme, barınma ve örtünme için mücadele vermiştir. Çevrelerinde bulunan malzemelerle barınma, beslenme ve giyinme ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik üretimler yapmışlar ve devamlı surette değişim ve gelişim göstermişlerdir. Başlangıçta olumsuz hava koşullarından korunmak için ortaya çıkan giyinmek zamanla toplumsal yaşamın içerisinde farklı işlevler üstlenmiştir. Giyim kuşam kavramı cinsiyet, yaş, ekonomik ve sosyal durum, çevresel faktörler, inançlar, etnik kimlik, coğrafi konum, toplumsal statü ve yaşanan zamanın ihtiyaçlarına göre şekillenerek kültürel birikimlerinin önemli bir parçasını oluşturmuştur.

Zengin bir çeşitlilik kültürüne sahip olan Anadolu'da giyim başa, bedene ve ayağa giyilenler olarak üç başlıkta incelenir. Anadolu topraklarında da her yörenin kendine has geleneksel giyim kuşam anlayışı bulunmaktadır. Günümüzde kentleşmenin başlaması, yazılı ve görsel medyanın en ücra köşelere kadar ulaşarak köylerde yaşayan az sayıda genç nüfusun yaşamına girmesi, ataerkil aile düzeninden çekirdek aile düzenine geçişin hız kazanması, şehirlerdeki yaşamın köylere de yansımaya sebep olmuştur.

Bu çalışmada; Ankara ili Çamlıdere ilçesi merkez ve köylerinin bir kısmında yapılan saha araştırmalarında 1930-1980 yılları arasında kullanılan ve zengin kültürün önemli bir parçası olan geleneksel kadın giysileri ile geçmişte kullanılan geleneksel kadın giyimi ve giysilerdeki yöresel ifadeler üzerine inceleme yapılarak kayıt altına alınmıştır.

**Anahtar Kelime:** Çamlıdere, gelinlik, telli entari. Gerilik, telli çember. Üç etek

\* Uzm. Öğretmen, Ankara Çamlıdere Belediyesi, Ankara. [aysesarican83@gmail.com](mailto:aysesarican83@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-5809-0905.

\*\* Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir. [begicnurgul@gmail.com](mailto:begicnurgul@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-5727-7516.

## **ÇAMLIDERE TRADITIONAL WOMEN'S CLOTHING AND A STUDY ON LOCAL EXPRESSIONS IN CLOTHING**

### **Abstract**

Human beings have tried to meet their vital needs since the day they existed. In order to survive, he struggled primarily for food, shelter and cover. They made productions to meet their shelter, nutrition and clothing needs with the materials found around them, and they constantly changed and developed. Dressing, which emerged to protect from adverse weather conditions in the beginning, has taken on different functions in social life over time. The concept of clothing has formed an important part of their cultural accumulation by being shaped according to gender, age, economic and social situation, environmental factors, beliefs, ethnic identity, geographical location, social status and the needs of the time lived.

In Anatolia, which has a rich culture of diversity, clothing is examined under three headings as those worn on the head, body and feet. Every region in Anatolian lands has its own understanding of traditional clothing. Today, the beginning of urbanization, print and visual media reaching the farthest corners and entering the lives of a small number of young people living in villages, the acceleration of the transition from the patriarchal family order to the nuclear family order, has caused the reflection of the life in the cities to the villages.

In this study; In the field researches carried out in the center and some of the villages of Çamlıdere district of Ankara province, traditional women's clothing, which was an important part of the rich culture and used between 1930-1980, and traditional women's clothing and local expressions in the clothing used in the past were recorded.

**Keywords:** Çamlıdere, wedding dress. string dress. backwardness, wired circle.üç etek



## **Giriş**

İnsanın yaşamını sürdürmesinde; beslenme ile birlikte korunma başlıca ihtiyaçlardır. İnsanlar; vücutlarının olumsuz hava şartlarından ve dış etkenlerden korunması için giyim eşyalarına ihtiyaç duyar. Öncelikle iklim koşullarından korunmak amacı ile örtünmeye başlamıştır. Zamanla bu durum farklı bölgelerde çeşitli giyim kültürlerinin oluşmasına ortam hazırlamıştır. Toplumsal gelişmeyle birlikte, coğrafi koşulların ve iklimin belirlediği giyim tarzlarında, toplumdaki inanç, statü, giysi için ihtiyaç olan malzemelerin temini ve gelişen beğeni gibi farklı etkenler rol oynamaya başlamıştır. Zamanla daha uzak coğrafyalar ile yapılan ticaretler ve göçler çeşitli kültürlerin kaynaşmasına neden olmuştur. Bu durumdan Anadolu coğrafyası etkilenmiştir. Eski çağlardan bu yana yaşanan bir bölge olması, göç ve ticari yolların tam merkezinde bulunması, farklı kavim ve ulusların hakimiyetinde kalması, Anadolu'nun zengin bir giyim kültürüne sahip olmasına zemin hazırlamıştır (Begiç, Öz 2019: 476).

Başlangıçta bireylerin olumsuz hava koşullarından korunma ihtiyacını karşılayan giyim-kuşama , toplumsal hayatın gelişmesi ile birlikte başka işlevler yüklenmeye başlamıştır. Toplumsal alanda statü sembolü, bireylerin medeni hallerinin belirteci, birçok mesleğin işareti, farklı sınıfların, makam ve rütbelerin belirleyicisi, toplumların sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ayırıştırıcısı olmuştur. Özel gün ve törenlerde giyilen giysiler, toplumlarda geçmişten beri kullanılarak gelen, sonraki kuşaklara aktarılması sonucu geleneksel özelliklerini kazanmış ve onları diğer toplumlardan farklı kılan özellikleri ile kültürel zenginliklerin önemli bir unsurunu oluşturmuş kültürel değerlerdir. İnsan yaşamında önemli bir geçiş dönemi olan evlilik törenlerinde de kullanılan giysiler de her toplumda farklı biçimlerde oluşturulmuştur. Anadolu topraklarında da her yörenin geçmişte kendine has geleneksel kadın giysileri bulunmaktadır.

Geleneksel yaşamda giyim-kuşam, kuşaklar arası aktarım ile kültürü yansıtarak günümüze taşımaktadır. Ancak, globalleşen dünyada geleneksel kültür kazanımlarındaki değişimi etkilemekte ve daha çok maddi kültürün kapsadığı sınırlar içinde kabul edilen; giyim-kuşam ve süslenme gibi kültürel unsurlar da bu değişimden hızla etkilenmektedir. Özellikle yaşanan günün koşulları, üretilen malzemeler, üretim şekillerinin değişimi, sosyal ve kültürel yapının moda anlayışında oluşturduğu etkiler bu değişimin başlıca nedenleri sayılmaktadır (Yalçın 2019: 2).

Sanayi ve teknolojinin ilerlemesi, ulaşım ve iletişim ağının hızlanması, kentleşmeyle birlikte yaşam biçimlerinin değişmesi, moda kavramının dünyayı etkisi altına alması ile birlikte toplumları birbirinden ayıran birçok kültürel zenginlik giderek yok olmaktadır. Bu bağlamda geleneksel giysiler de giderek yok olmakta ve tek tipleşen bir yaşam biçimine doğru gidilmektedir. Ankara ili Çamlıdere ilçesi merkez ve

köylerinin bir kısmında yapılan saha araştırmalarında 1930-1980 yılları arasında kullanılan ve zengin kültürün önemli bir parçası olan geleneksel kadın giysileri incelenmiştir. Günümüzde yöre halkı tarafından kullanılmayan giysilerin, çok az sayıda da olsa kadınların sandıklarında saklandığı gözlemlenmiştir. Gereken koruma ve saklama şartları sağlanamazsa bir süre sonra bu kıyafetler de yok olacaktır. Bu çalışma kapsamında öncelikle konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması yapılırken konu ile ilgili bildiri, makale, tez, kitap ve sanal kaynaklardan yararlanılmıştır. Ayrıca konu ile ilgili saha çalışması yapılmış olup, kaynak kişilerden alınan bilgiler derlenmiştir.

### **Ankara İli Çamlıdere İlçesi**

Ankara ve çevresi iklim ve coğrafi yapısı nedeniyle çok eski tarihlere kadar giden yerleşimlere ev sahipliği yapmıştır. *"Ankara ve çevresinde yapılan arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen buluntular burasının tarih öncesi devirlerde iskân edildiğini göstermektedir"* (Erzen 1946: 9). Hititler, Frigler, Lidyalılar, Galatlar, Romalılar ve Bizanslılar dönemine ait eserler, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önceki sakinleri hakkında bilgi vermektedir. Bakır çağında Ankara ve çevresi büyük önem kazanmıştır. Karaoğlan, Ahlatlıbel ve Eti yokuşu kazılarında ortaya çıkarılan yapılar, araç ve gereçler bu dönemde Ankara çevresinin önemli bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir. Ankara ve çevresinde köylerin kurulduğu, hayvanların büyük bir bölümünün evcilleştirildiği, tahıl ekiminin yapıldığı ve kısmen dokumacılıkta uğraşıldığı anlaşılmaktadır (Durmuş 1997: 31).

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya göç etmesi ile birlikte Türk toplulukları Ankara ve çevresine yerleşmişlerdir. *"Anadolu'da XIV. yüzyıl vesikalarına göre tespit edilen 890 Oğuz boyu adı taşıyan köyden 49 tanesinin Ankara ve çevresinde olduğu bilinmektedir. Bu köylerden Kayı, Bayad, Yazır, Döğer, Dodurga, Avşar, Kızık, Karkın, Bayındır, Peçenek, Çavundur, Çepni, Eymür, Ala-Yuntlu, Yüreğir, İğdir, Yuva ve Kınık başta olmak üzere 18 Oğuz boyunun adı bu çevrede tespit edilebilmektedir. 24 Oğuz boyu adının 18 tanesinin Ankara ve çevresinde bulunması çeşitli Oğuz boylarının bu bölgeye yerleşmiş olduğunu göstermektedir"* (Durmuş 1997: 36-37). Çamlıdere ilçesine bağlı Peçenek, Bayındır, Avşarlar köy isimlerinin varlığı Oğuz boylarının bu bölgede iskân edildiğini göstermektedir.

Çamlıdere Ankara iline bağlı ilçedir. Çamlıdere ilçesi kent merkezine 100 km. kuzey batısında engebeli bir araziye sahiptir. Konumu yönünden Çamlıdere, vadiler ve yaylalar bölgesi özelliğini taşımaktadır. Son yıllarda yapılan yatırım ve projelerle kendini turizme açmış, bu alanda da büyük yol kat etmiş bir ilçedir.

## **Çamlıdere Yöresel Giyimi ve Giysilerindeki Yöresel İfadeleri**

İnsanoğlunun dünyaya geldiği günden, ölümüne kadar bireyselliğinin yanı sıra toplumsal yanı da gelişmektedir. Yaşamış olduğu toplumun geçmişten bugüne aktarılan örf, adet, gelenek ve göreneklere yaşamını etkilemektedir. Böylece toplumlar kendi dönemlerinin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik özellikleri ile geçmişten intikal eden örf ve adetleri harmanlayarak, döneme özgü yaşar, devamında da kendilerinden sonra gelecek kuşaklara aktarırlar. Bu bağlamda yaşanan her bölge ve dönem de kendine has özellikler taşımaktadır.

Yörede kadınların günlük, gerilik ve düğünde giydikleri üç çeşit giysi vardı. Bu giysiler düğünde ve bayramda "telli entari" diye adlandırılır, daha sonra gerilik olarak saklanır. Yörede kullanılan kadın giyimi geleneksel Anadolu kadın giysileri ile benzer özellikler göstermektedir. Gelin elbiseleri ile gerilik diye adlandırılan elbiseler birbirinin aynı şeylerdir. Yalnız gelinleri farklı kılan şey başlarındaki telli duvaktır. Bunlar telli entariler olarak adlandırılan sadece düğün, kına gecesi, kesim (nişan) gibi özel günlerde giyilir, bunun haricinde giyilmezdi. Günlük giysilerde ise yine elbise ve üç etek entari giyilir fakat bunların kumaşı pamuklu ve telsiz olurdu. Yörede bulunan üç etek gelin entarileri kumaş yönünden farklılar göstermektedir. Bu farklılıkların ailenin alım gücüne bağlı olduğu bilinmektedir. (KK.1, KK.2, KK.3, KK.4, KK.5, KK.6, KK.9).

### **Gelin Giyim:**

**Ahalamaduğum:** Kırmızı ve yeşil, boyuna çizgili, önü arkasından kısa, belden büzgünlü, kol ucu lastikli, yakasız üç düğmeli üç eteğin içine giyilen gelin giysisini oluşturan bir parçadır.

1942 Çamlıdere doğumlu Akkız Taşkan ile yapılan görüşmeden öğrenildiğine göre; o zamanlarda alım gücü düşüktü düğüne özel elbiseyi herkes alamazdı ancak köyün varlıklı aileleri bu elbiselerin kumaşını alır diktirilir ya da kendileri dikerdi. Bu gelinliği giyemeyenler başka bir gelinin üzerinde elbiseyi görünce "ahalamaduğum" derlerdi. Halk arasında elbisenin adı ahalamaduğum diye söylenmektedir.

**Ak çember:** Kadınlar genelde tepeliğin üzerine beyaz tülbent/yazma örterlerdi. Bunların bazılarının uç kısmı kum boncuklu olurdu.

**Atkı:** Gelin kız baba evinden çıkarken üzerine örtülür. Atkı ince dokuma veya ipekli ve pamuklu çemberlerin birbirine dikilmesi ile ortaya çıkan dikdörtgen örtüdür.

**Dalaburus:** Ak çemberin üzerine üçgen şekilde katlanarak örtülen renkli uç kısmı püsküllü başörtüsüne verilen isimdir.

**Çarık:** Sığır gönü (derisi) kullanılır. Ayak ölçüsüne uygun olarak taban çift kat, üst parçası ise tek kat kesilerek çuvaldız ile dikilir. Deriden yapılan ip çarığın üzerine

açılan deliklerden ayak bileğine bağlanır. Çarığı köyde genelde herkes kendi diker ya da köyde bulunan ustalara diktirirdi. Bu çarıklar kadın erkek çocuk fark etmeden aynı malzeme ve aynı teknikle dikilirdi (KK.4, KK.11).

**Çaşur:** Dört metre kırmızı veya yeşil kadife kumaştan dikilmiş, beli uçkurlu geniş şalvar, şalvarın tek tarafında büyükçe bir cep, cebin üzerinde az nakış olurdu. Gelin kız üç eteğin üzerine bunu giyerdi. Çaşurun cebine gelin kız attan inerken çocuklara dağıtması için şeker, kuruyemiş ve bozuk para koyulurdu. Bu giysileri maddi durumu olan alır, alamayanlar da köyde birinden ödünç alırdı.

**Gıcırdağı mest:** Gıcırdağı topuklu mest yörede gelin kızlara giydirilmesi gelenektir. Gelinin ayağına elde eğrilmiş yünden desenli olarak elde örülen çorap ile kuzu dersinden yapılan topuklu mest veya kundura ayakkabı giydirilir. Bunu gelin düğününde ve sonrasında kullanırdı (Begiç.2018;1125). İnce dana derisinden el dikiş ile dikilen mestlerden farklı olarak çok az topuklu olması ve ismine verilen gıcırta şeklinde ses çıkarmasıdır. Mest ile kösele arasında kalan boşluğa üçgen meşin kesilerek kenar kısımları yapıştırılarak şeritler halinde kesilir, aralarına gaz yağı sürülür. Kösele altına konularak kapatılır. Daha sonra ökçe yapıp dikiş atılır. Bu işlemin yapılması yürürken ses çıkarması için olup kundura veya lastik ayakkabıların içerisine giyilerek kullanılırdı (Güngör, Özdemir, Akça 2015: 230).

**Kadife elbise:** Kadife kumaştan dikilen yakasız boydan elbise. Bu elbise genellikle gelin duvağı günü giyilirdi.

**Kuşak:** Sarı, kırmızı, krem, siyah renklerden oluşan uzun ipekli kumaştır. İki parça dokunmuş kumaş ortadan birleştirilmiştir. Kuşağın uç kısımları az püsküllü olurdu. İkiye katlanarak sarılır, uç kısmı sallandırılırdı. Günlük kullanılan kuşaktan farklıdır.

**Salta:** Üç eteğin üzerine giyilen kısa ceket, lacivert kadife kumaş kullanılarak üzeri kordon ile işlenmiştir. Daha sonraları ise elbiselerin üzerine el örgüsü ya da hazır alınan yelekler kullanılmıştır.

**Telli çember:** İpek çember üzerine gümüş renkli tel kırma teli kullanarak işleme yapılırdı. Çemberin üç köşesinden ortaya doğru nesneli bezeme ile bezenirdi. Bu bezemelerde genellikle insan ve at figürünün işlendiği tesbit edilmiştir. Bu çemberleri Çamlıdere merkezde kadınlar kendileri yaparlardı. Özellikle köylerden merkeze düğün ihtiyaçları için alışveriş yapılırken telli çember de satın alınırdı.

**Telli elbise/ Ağır elbise:** Telli kumaş diye bilinen parlak simli kumaş kullanılarak dikilen boydan, beli pileli yörede "belden kırmalı" denilen elbise. Köylerde üç etek entarinin içine ahalamadığım yerine telli elbise giyilirdi. Gelin kesim ve kınagecesi günü yine bu entari giyilmektedir.

**Tepelik:** Kırmızı kalın çuha kumaş ile kalıp kullanarak saçları kapatıp alın açık olacak şekilde yapılan başlıktır. Tepesi gümüş, bazı tepeliklerde ise gümüş etrafına üç santim yükseklikte metal bir parçanın pamuklu kumaşa sarılıp üzerine monte edilmiştir. Tepeliğin ön çevresi alınlık denilen penez, boncuk, gümüş veya altın ile süslenmiştir. Tepeliğin arkasından ise ipek ya da floş ip sarkıtılmıştır. Bu ipler bazılarında elli altmış arası saç örgüsü yapılmıştır. Buna da “fes kozası” denilmektedir. Tepelikler günlük ve gerilik giyim-kuşamda da kullanılmaktadır.

**Üç etek:** Boyuna yollu çiçekli, çizgili ya da düz kumaştan dikilen ahalamadüğümün üstüne giyilen üç etek entari, yakalı, uzun kollu ve kol uçları dilimli, yırtmaçlıdır. Beden boyu ayak bileklerine kadar uzundur. Önden açık, yanlar bel hizasından yırtmaçlı, kenarları yarım ay şeklinde dilimlidir. Ön ortasında üç adet düğme ve düğme ile kapama sağlanmıştır. Dış kısmında özel kumaş kullanılmış içi ise pamuklu kumaş ile astarlanmıştır. Üç etek olarak kullanılan kumaşlarda ise ailenin alım gücüne göre farklılık göstermektedir (Sarıcan 2021: 95-96).





**Görsel 1: 1960'lı yıllar Çamlıdere Merkez Akkız Taşkan'ın düğününde giydiği üç etek entari içine giyilen önü kısa arkası uzun ahalamaduğum (Sarıcan, 2019).**



**Görsel 2: 1960'lı yıllar Çamlıdere Merkez Akkız Taşkan'a ait dalaburus (Sarıcan, 2019).**



**Görsel 3:** 1970'li yıllar Çamlıdere Sarıkavak köyü Durhanım Güngör'ün annesi düğününde ve sonrasında günlük kullandığı ak çember (Sarıcan, 2021).



**Görsel 4:** 1940'lı yıllar Çamlıdere köyleri ait geleneksel gelin giysisi, gıcırdağı mest, çarşur, atkı, telli çember üzeri gelin teli (VEKAM, 2021).





**Görsel 5:** 1960'lı yıllar Çamlıdere merkez Akkız Taşkan'a ait düğününde üç etek entari üzerinde kullandığı kuşak detay (Sarıcan, 2019).



**Görsel 6:** 1950'lı yıllar Çamlıdere merkez Zeycan Atasoy'un düğününde üç etek entari üzerine giydiği salta (Sarıcan, 2019).



**Görsel 7: Çamlıdere Sarıkavak köyü Durhanım Güngör'ün annesinin 1970'lerde gelin olurken kullandığı telli çember (Sarıcan, 2020).**



**Görsel 8: 1980'li yıllar Çamlıdere Sarıkavak köyü Ayşe Sarıcan'ın annesine ait üç etek entari içine giyilen telli elbise (ağır entari) eteği. Elbisenin üst kısmı çıkarılarak mendil yapımında kullanılmıştır (Sarıcan, 2021).**





**Görsel 9:** 1960'lı yıllar Çamlıdere merkez Akkız Taşkan'ın düğününde kullandığı tepelik gümüş süsleri ve tepelik arkasına takılan fes kozası (Sarıcan, 2019).



**Görsel 10:** 1946'lı yıllar Çamlıdere Sarıkavak köyü Ayşe Sarıcan'ın ebesinin düğününde giydiği kadife üç etek ve 1960'lı yıllar Çamlıdere merkezde Faruk Çalışıcı'nın annesi Ayşe Çalışıcı'nın düğününde giydiği üç etek entari (KK7) (Sarıcan, 2021).



**Görsel 11:** 1960'lı yıllar Çamlıdere merkezde Akkız Taşkan'ın düğününde giydiği giysiyi geriliktir. Giysinin ön ve arka detayı (Sarıcan, 2019).



**Görsel 12:** 1960'lı yıllar Çamlıdere merkez Akkız Taşkan'a ait düğününde giydiği üç etek entari kumaş detay (Sarıcan, 2019).



**Görsel 13: Çamlıdere Avdan köyü Güleser Yazar'a ait beş şiş kullanılarak örülmüş tiftik gelin çorabı (Sarıcan, 2019).**

### **Gerilik**

Gerilik elbise, düğün, bayram gibi bir topluluk içine katılacağı zaman kullanılan giysidir. Yeni gelinler düğünde giydikleri bu giysileri özel günlerde giyerlerdi. Yörede kullanılan gerilik elbiselerin modeli günlük giysilerin benzeridir. Sadece kullanılan günlük ve gerilik elbisenin kumaşlarında farklılık bulunmaktadır. Gerilik elbisenin kumaşı parlaktır. Kumaşın parlak olmasının sebebi ipek veya sentetik iplikle dokunmuş olmasıdır. Bu elbiseler sadece özel günlerde kullanıldığı için eskimeden kalanlar bulunmaktadır. Yörede 1900'lü yıllara ait giysilerin sandıkta saklandığı görülmektedir. Bu elbiseler uygun saklanmadığında güve ve fare yerse yıpranırdı (KK.1, KK.2, KK.4, KK.5, KK.6, KK.8).





**Görsel 14:** 1980'li yıllar Çamlıdere merkez Akkız Taşkan'ın kızı için diktirdiği telli elbise (Ağır entari) (Sarıcan, 2021).

### **Günlük Giyim**

**Atkı:** Dışarı çıkarken kadınların üzerine örttüğü dikdörtgen dokuma ya da evde bulunan parça kumaşların birleşmesi ile oluşan örtü.

**Belden kırmalı:** Mevsime göre seçilen renkli kumaş kullanılmış üst bedeni bele oturan yakasız önu düğmeli veya çıtçıtli ve uzun kolludur. Alt eteği bol beli büzgülü beden boyu ayak bileklerine kadar uzanan elbisedir.

**Çarık:** Sığır gönü (derisi) kullanılır. Ayak ölçüsünde kesilen taban çift kat olarak üst parça ile çuvaldız kullanılarak dikilir. Deriden yapılan ip çarığın üzerine açılan deliklerden ayak bileğine bağlanır. Çarığı köyde genelde herkes kendi diker ya da köyde bulunan ustalara diktirirdi. Kadın, erkek, çocuk çarıkta kullanılan malzeme ve yapım tekniği aynıdır.

**Çember:** İnce yazma/yemeni baş örtüsü. Bu çemberler genellikle beyaz renkli olup uç kenarlarının üç tarafı boncuk oyası ile süslenir ve günlük olarak da kullanılırdı.

**Dış donu:** Dört metre renkli kumaştan dikilen uçkurlu şalvar/don. Yörede daha sonradan buna "çinti" denilmektedir.

**Göynek:** Beyaz kumaştan diz altına kadar uzanan yakasız olarak dikilen iç giyiminde kullanılmaktadır. Yörede içlik olarak adlandırılmaktadır.

**İç donu:** Renkli pamuklu kumaştan dikilen uçkurlu, paçası büzgülü olarak kullanılan yörede don adı verilen iç giyim parçasıdır.

**Kuşak:** Bele sarılan dikdörtgen dokuma kumaştır. Kuşağın iki ucunda bağlamak için ip olur. Çapraz uçlarından ikiye katlanarak sarılır, kuşak arkası üçgen şeklinde sallanır. Gelinlerin kullandığı kuşaktan farkı ise dokumasının daha kalın olmasıdır.

**Mest:** Hakiki deriden tabanı ise kösele olur. Makinada ya da elde dikerek birleştirilir. Çok hafif bir ayakkabıdır. Çarıktan sonraları kullanılmıştır. Kadın mest de erkek mest gibi aynı malzeme ve teknikle dikilir ve hafif topukludur.

**Salta:** Üç eteğin üzerine giyilen kısa ceket, lacivert kadife kumaş kullanılarak dikilmiş ve üzeri kordon ile işlenmiştir.

**Soğuk kuyu:** Siyah lastikten yapılan fabrikasyon ayakkabı. Çarıktan sonra kullanılmıştır. Hiçbir süsü bulunmayan basit, aynı zamanda sağlam bir ayakkabıdır.

**Takke:** Yörenin bazı köylerinde görülen takke, saç kısmını kapatıp alını açık bırakılacak şekilde pamuklu kumaştan dikilir. Üzeri ise basit nakış tekniği kullanılarak renkli ipler ile geometrik şekilli motifler ile süslenip tepesine boncuk veya düğme dikilir. Bu tepeliği Dört Konak köyünde Emine Karagöz'ün yaptığı tespit edilmiştir. Genellikle yörede orta yaşta olan kadınlar tarafından çemberin içine takardı.

**Üç etek:** Üç etek entari V yaka, uzun kollu ve kol uçları dilimli, yırtmaçlıdır. Beden boyu ayak bileklerine kadar uzundur. Önden açık, yanlar bel hizasından yırtmaçlı, kenarları yarım ay şeklinde dilimlidir. Ön ortasında bir veya üç adet düğme bulunur bu düğme ile kapama sağlanmıştır içi ise pamuklu kumaş ile astarlanmıştır. Düğünlerde giyilen üç etekle aynıdır. Aradaki fark ise kumaşın özelliğidir.

**Yelek:** Saltadan sonraki dönemlerde belden kırmalı elbisenin üzerine giyilir. Yelek genelde hazır alınır. Gelinler özel günlerde parlak ipli telli yelek giyerdi. Gerilik olarak saklanır.

**Yün çorap:** Yün ve tiftik eğirilerek iplik haline getirilir. İplik boyanır veya doğal renginde kullanılırdı. Tiftik yüne göre daha dayanıklı olduğu için genelde çorap için bu tercih edilirdi. Yörede genelde yaşlılar beş şiş kullanarak çorap örür. Çoraplarda



kullanılan desenlerinin ise gavşurma, yandelik, çetin ceviz, sıçan dişi, kaz ayağı, kâtip bıyığı, üç büzme, yeminli gibi isimleri vardır.

Genç kız ve kadınlar günlük bu giysileri giyerler, bu giysilerle evde, tarlada çalışırlardı. Gelin düğünde giydiği giysiyi bir süre daha giyer sonrasında gerilik olarak saklar düğün gibi merasimlerde (kınagecesi, kesim, duvak) tekrar giyerdi. Gelin giysisi ile gerilik giysi arasındaki tek fark gelinin başında süsleme amacı ile kullandıkları tellerdir. Günümüzde ise yörede giyim kuşam geleneği kaybolmuştur. Ancak bu giysiler sandıkta saklanır ya da yastık veya minder yapılarak çocuklar arasında paylaşıldı. (Sarıcan 2021: 110-111).

Yörede ayakkabı ustası Rıza Çavuş lakaplı, Rıza Altıntaş el yapımı ayakkabı ve gelinlere özel sipariş ile gıcırdağlı mest yapardı. Kumaşlar genelde ilçede bulunan "Manifaturacı Neşet Efendiden ya da Ankara Saman pazarından alınırdı. Kadınlar giysilerini kendi keser, biçer dikerdi. Ancak düğünlerde giyilen üç etek ve çâşuru Ankara ya da Bolu Gerede'den hazır alınır veya elinde bulunan kişilerden ödünç alırlardı. Bu giysilerde kullanılan kumaşlar ise alım gücüne göre değişiklik göstermektedir (KK.1, KK.2, KK.3, KK.4, KK.5, KK.6, KK.8).



**Görsel 15: 1980'li yıllar Çamlıdere Sarıkavak köyü Ayşe Sarıcan'a ait belden kırmalı elbise (entari) (Sarıcan, 2021).**



**Görsel 16:** Çamlıdere Sarıkavak köyü Ayşe Sarıcan'a ait 1980'li yıllarda kullanılan boncuk oyalı ak ve al çember (Sarıcan, 2021).



**Görsel 17:** Çamlıdere Avdan köyü, Hasibe Durdu'nun evinde bulunan günlük kadın kuşak (KK10) (Sarıcan, 2019).



**Görsel 18: Çamlıdere Avdan Köyü Fatma Yıldız'a ait soğukkuyu lastik kadın ayakkabı ve gıcırdağlı mest (Sarıcan, 2019).**



**Görsel 19: 1946'lı yıllar Çamlıdere Sarıkavak köyü Ayşe Sarıcan'ın ebesinin düğününde ve daha sonrada hem gerilik hem de günlük kullandığı tepelik (Sarıcan, 2021).**





**Görsel 20: Çamlıdere Dörtkonak köyü Emine Karagöz'ün kendi yaptığı günlük kullanılan tepelik (Sarıcan, 2019).**



**Görsel 21: 1950'lı yıllar Çamlıdere Merkez Zeycan Atasoy'un düğününde giydiği üç etek entari (Sarıcan, 2019).**

*Ayşe Sarıcan - Hacer Nurgül Begiç, "Çamlıdere Geleneksel Kadın Giyimi ve Giysilerindeki Yöresel İfadeler Üzerine Bir Çalışma", Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 211-235.*



Görsel 22: 1980'li yıllar Çamlıdere Sarıkavak köyü Ayşe Sarıcan'a ait telli yelek (Sarıcan, 2021).



Görsel 23: Ayşe Sarıcan' a ait 1990'lı yıllar beş şiş ve renkli orlon ip kullanılarak çetin ceviz nakış örülmüş kadın çorap (Sarıcan, 2021).





**Görsel 24:** Ayşe Sarıcan' a ait 1990'lı yıllar beş şiş ve renkli orlon ip kullanılarak sıçan dişi, kaz ayağı nakış ör Ayşe Sarıcan' a ait 1990'lı yıllar beş şiş ve renkli orlon ip kullanılarak çetin ceviz nakış örülmüş kadın çorap (Sarıcan, 2021).

## Sonuç

Kültürel zenginliklerin önemli bir bölümünü oluşturan geleneksel giysiler, ait oldukları topluma dair birçok bilginin yanında inançları ve yaşanılan dönemleri hakkında da ipuçları verirler. Geçiş dönemlerinden evlilik ve diğer törenlerde giyilen giysiler daha farklı bir öneme sahiptir. Her toplumda bu tür giysiler farklı biçimleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Giysinin kumaşı, rengi, modeli, süslemesi ve kullanılan aksesuarlarda farklılıklarını ortaya koyan başlıca unsurlardır. 1930-1980 yılları arasında Ankara ili Çamlıdere ilçesi merkez ve köylerinde saha araştırmasında az sayıda da olsa günümüze kadar saklanabilen gelinlik ve gerilik olarak kullanılan giysilerin bir kısmına ulaşılmış ve kaynak kişilerin anlatımlarından hareketle kıyafetler canlı manken üzerine giydirilerek özellikleri incelenmiş ve kayıt altına alınmıştır.

Günümüzde kent kültürünün oluşmaya başlaması, yazılı ve görsel medyanın en ücra köşelere kadar ulaşarak insanların yaşamına girmesi, ataerkil aile düzeninden çekirdek aile düzenine geçişin hız kazanması, şehirlerdeki yaşamın köylere de yansımaya sebep olmuştur. Bu bağlamda 1980'lerden sonra gelin giysilerinde kentlerde olduğu gibi köylerde hazır giyim kullanılmaya başlanmıştır. Geçmişte kullanılan geleneksel gelin kıyafetleri kentleşmeyle birlikte değişen yaşam biçimleri ve moda kavramlarının etkisiyle tek tiplenen dünya anlayışına paralel olarak yaşlıların

sandıklarında saklanan ve kaybolmaya yüz tutmuş birer maddi kültür ögesi haline gelmektedir.

### **Kaynakça**

- Begiç, Hacer Nurgül; Öz, Ceren (19 Aralık 2019). "Trabzon ve Çevresinde Kullanılan Peştamal Dokumaları ve Günümüz Tasarımlarında Uygulanması". Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, Y. 11, nr. 21, s. 475-492. (<https://dergipark.org.tr/en/pub/ksbd/issue/50850/584737>) (Erişim Tarihi: 06.02.2022).
- Begiç, Hacer Nurgül; (Kasım 2018) "Ankara Çubuk Köylerinde Geleneksel Gelin Giysileri" Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi Cilt: 6 Sayı: (<https://degipark.ogr.tr/en/dowland/article-file/621733>) (Erişim Tarihi: 06.02.2022).
- Durmuş, İlhami (1997). *Osmanlı Dönemine Kadar Kızılcahamam-Çamlıdere Çevresi, Tarihte ve Günümüzde Kızılcahamam-Çamlıdere Yöresi*. Ankara: Eğitim ve Sosyal Yardımlaşma Vakfı Yayınları
- Erzen, Arif (1946). İlkçağ' da Ankara. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Güngör, Mahmut; Özdemir, Mehmet Fatih; Akça, Fatih (Eylül 2015), "Beypazarı İlçesi Geleneksel Erkek Giyim Kültürü". *Gazi Üniversitesi Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 11, nr. 15, s.226-235.8(<https://avesis.gazi.edu.tr/yayin/668fd0fb-ca56-4bb9-9215b6940f5e698d/beypazarı-ilçesi-geleneksel-erkek-giyim-kulturu>) (Erişim Tarihi: 10.12.2021).
- Sarıcan, Ayşe (2021). Ankara İli Çamlıdere İlçesinde Maddi Kültür Unsurları. Yüksek Lisans tezi. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü.
- Yalçın, Sema (2019). Geleneksel Giyim Kuşamda Gelin Kıyafetlerinin Günümüze Erişmesi ve Yöresel Belgeleme- Edirne, Tekirdağ, Kırklareli. Yüksek Lisans tezi. İstanbul, Marmara Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü.

### **Kaynak Kişiler**

- KK1, Akkız Karaalioğlu, 1966, Dörtkonak/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 09.10.2020.
- KK2, Akkız Taşkan, 1942, Beyler/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 16.07.2019.
- KK3, Ayşe Güngör, 1946, Dörtkonak/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 16.07.2019.
- KK4, Ayşe Güngör, 1947, Muzrupagacın/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 31.08.2021.
- KK5, Bahar Cengiz, 1941, Dörtkonak/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 01.09.2019.
- KK6, Bahar Demir, 1941, Sarıkavak/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 07.09.2019.
- KK7, Satı Davarcı, 1957, Sarıkavak/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 07.09.2019.
- KK8, Faruk Çalışıcı, 1966, Beyler/Çamlıdere, öğretmen, görüşme tarihi; 25.09.2012
- KK9, Fedime Karagöz, 1942, Dörtkonak/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 01.09.2019.
- KK10, Hasibe Durdu, 1955, Avdan/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 16.07.2019

*Ayşe Sarıcan - Hacer Nurgül Beğiç, "Çamlıdere Geleneksel Kadın Giyimi ve Giysilerindeki Yöresel İfadeler Üzerine Bir Çalışma", Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 211-235.*

KK11, Durmuş Davarcı, 1958, Sarıkavak/Çamlıdere, emekli, görüşme tarihi; 06.09.2019.

KK12, Durhanım Güngör, 1973, Sarıkavak/Çamlıdere, ev hanımı, görüşme tarihi; 09.08.2021.

Ses kaydı ve görüntüler Ayşe sarıcan ve Nurgül Beğiç arşivinde kayıtlıdır.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 22.02.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 13.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Tuztaşı, U. (2022). "Mimarlıkta Geleneğin İdealleştirilmesinde Bir Kuramsal Kavram Olarak Tip/Tipleştirme". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 236-252.

\*Citation: Tuztaşı, U. (2022). "Type/Typification as A Theoretical Notion in Idealisation of Tradition In Architecture". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 236-252.

## MİMARLIKTA GELENEĞİN İDEALLEŞTİRİLMESİNDE BİR KURAMSAL KAVRAM OLARAK TİP/TİPLEŞTİRME\*

*Uğur TUZTAŞI\**

### Öz

Mimarlık tarihi içerisinde geçmişe ait üretimlerin idealleştirilmelerinin, gerek doğrudan çağın gereksinimlerine uyarlanacak yetkin referanslar sağlamak, gerekse de dolaylı olarak çağdaş tezleri doğrulayacak bir altyapı oluşturmak için, bir basitleştirme sürecinden geçmiştir. Buna ilâveten, idealleştirmenin bir nevi basitleştirme olarak Batılı mimarlık geleneğinde yer almasının kökeninde Vitruvius'un yazılı kaynakları gösterilebilir. Bu noktada bugün "tip" denen özellikleri genel olarak belirlenmiş bir yapı imgesinin mimarlık tarihi kadar eski olduğunu, ancak "tipleştirme" denen kuramsal olgunun çok genel anlamda Vitruvius'un metniyle başladığı da söylenebilir. Bu makalede geleneğin idealleştirmesinde bir kaynak olarak tip/tipleştirme kavramının korumacı örüntülerinden başlanarak modern mimarideki tip kavramına kadar ki uzantıları kuramsal içeriğe katkıları bağlamında değerlendirmeye alınmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Mimarlıkta İdealleştirme, Kuram, Tip, Tipleştirme.

\* Bu çalışma yazar Uğur Tuztaşı'nın "Koruma ve Tarihsel Açından İdealleş[-tiril-]miş 'Türk Evi'nin Arkeolojisi: Osmanlı Evinin Fragmanları ve Tipolojik Elemanları" adlı doktora tezinin bir bölümüne dayanmaktadır. Bkz. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Haziran 2009, Tez danışmanı: Prof. Dr. İlgi Yüce AŞKUN.

\* Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Sivas. [ugurtuztasi@gmail.com](mailto:ugurtuztasi@gmail.com) / ORCID: 0000-0003-3668-5665.

## **TYPE/TYPIFICATION AS A THEORETICAL NOTION IN IDEALISATION OF TRADITION IN ARCHITECTURE**

### **Abstract**

Idealisation of past artefacts in architectural history gets through a simplification process so as to provide competent references which adapted to epoch's needs directly and to comprise a basis for affirming the contemporary theses implicitly. In addition, the root of idealisation as a kind of simplification in Western architectural tradition can indicate the written sources of Vitruvius. Herein, it can be said that a building image which is generally determined its feature's called 'type' is old as architectural history as. However, it should be added that 'typification' as a theoretical notion begins with the Vitruvius' text generally. In this study, the notions of type/typification as a source in the idealisation of tradition is evaluated in the context of theoretical contributions beginning with the preservationist approaches to the extents of type in the modern architecture.

**Keywords:** Idealisations in architecture, Theory, Type, Typification



## Giriş

Çıkış sebebi mimari pratiği uygun bulunan bir dünya görüşüne (kuram) göre ve uygun bir yöntemle gerçekleştirmek olan tipleştirme, “*tek ve somut bir biçimde fikir ve kanuları tanımlama gereksinimi*” olarak “*gerçekte anlamlarını karışık hale getirebilecek çelişkileri ortadan kaldırma eğilimidir*” (Aydoğdu 2006: XII). Bir kuramsal kavram olarak tip fikri ise esas olarak Batı mimarlık düşüncesinde “tür” olarak hep mevcut olmuş ve ideal bir mimari biçimi, kurguyu ve düzeni tespit etmek, ifade etmek ve hattâ korumak amacını gütmüştür. Bugün saf bir mimarinin tarihin hiçbir devrinde olamayacağını bildiğimize göre, ideal tip, mimarinin değişimleri içerisinde ideal olanı tanımlayabilmek için üretilen çözümler neticesinde tekrar tekrar ortaya konmuş hipotezlerdir, denebilir. Öyleyse, bugün tipoloji kavramı içerisinde bilimsel bir yaklaşımla ele alınan ve sınıflandırarak anlamlandırma esasına dayanan tipleştirme olgusu, yapısı itibarıyla korumacı bir öze sahiptir. İster Klâsik geleneğin değerlerini, isterse yeni tesis edilmiş bir mimari kuramı yaşatmak ve devam ettirmek amacı taşıyan, tipleştirme, mimarlığı sınırları mümkün olduğunca tayin edilmeye çalışılmış bir değer yargıları sistemine oturtmayı amaçlayan bir yöntemdir.

## Geleneğin İdealleştirilmesinde Korumacı Bir Yaklaşım Olarak Tipleştirme

Soyut ya da somut mimari modellerin mimari tasarımda oldukça etkin olduğu 19. yüzyılın başında, Klâsistlerin tipleştirmeye dayalı sınıflandırma çalışmalarına büyük ilgi duyması, tip anlayışının kökeninde, aslında bir türün (genre) korunması veya iyileştirilmesi insiyaki bulunduğunu göstermektedir. İster tarihi, isterse biyolojik bir vakıa olarak nitelenmiş olsun, “bozulma” (degeneration), yüzyıl dönümü sırasında mimarlık düşüncesini de derinden etkileyen bir düşüncedir. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Neo-Klâsik bir mimarinin filizlerini atan sanatsal yaklaşımların ortak noktasının antik zamanların harabeleri olduğunu hesaba katarsak, zamanın döngüsü içerisinde medeniyetlerin doğup geliştikten sonra bir gün mutlaka çökeceğine dair kabullenişler, artık olaylara tarihsel bir çerçeveden bakmaya başlamış Avrupa aydınları için kaçınılmaz olmuştur. Kısacası 15. ya da 16. yüzyılda yeniden canlanmış olduğu kabul edilen Klâsik Medeniyeti, Aydınlanma Çağı ve ertesinde sahiplenen hamilerin çalışmalarında görülen tipleştirme, bu medeniyetin öğelerinin bozulmadan ileriye aktarılması için tanınması, tanımlanması, farklı olanlardan ayırt edilmesine yönelik kısmen insiyaki ama genel olarak metodolojik bir faaliyettir.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl, tipin pozitif ve beşerî bilimlerde sıklıkla ele alındığı, ama özellikle biyoloji alanında evrim meselesi etrafında sorunsallaştırıldığı bir dönemdir. Hattâ George Cuvier ve Geoffroy Saint-Hilaire karşıtlığı uzun süre gündemi meşgul etmiş, türlerin sınıflandırılmasının evrimsel bir kıstasa göre mi, yoksa yaratımsal bir sürece göre mi gerçekleştirilmesi sorunu bilimsel bir yarışmaya dönüşmüştür.<sup>1</sup> Bu tartışmalar, doğal olarak

<sup>1</sup> Viollet-le-Duc’ü etkilemiş olan Cuvier, bir çene parçasından bütün bir hayvanın iskeletinin restitüsyonunu yapabilmekle tanıyordu ve evrimsel düşüncenin öncüsü olan Saint-Hilaire’in

mimarlık kuramında tipolojik yaklaşımları etkilemiş olabilse de dönemin mimarlarının insan yapısı olan mimaride bu tür bir sorunla yüzleşmek zorunda kalmamış oldukları iddia edilebilir. Zaten Vitruviusçu geleneğe var olan arketip, yani “ilkel kulübe” fikri, mimarının ideal bir olgunluğa doğru tarihi gelişimi fikrini desteklemektedir. Aslında mimarlıkta tipolojik yaklaşım, daha çok mimari geçmişi incelerken bilimsel söylemin ikna edici akılcılığından pragmatik bir şekilde faydalanmak olarak tezahür etmiştir. Yani mimarlar, tabiatı anlamaya çalışmaktan ziyade, çağdaş bir mimari tasarımın ilkelerini destekleyecek bir tarihi gelişim dizgesinin arayışında olmuşlardır. Her ne kadar Quatremère de Quincy tip kelimesini kullanana kadar, “tür” kelimesi kullanılmış olsa da, bu kelimeyle organik varlıklar arasındaki benzetme dile has bir olgudur, yani mecâzidir. Öyle ki, giderek yaygınlaşan sınıflandırma (classification) yönteminin biyolojik türlerin sınıflandırmalarından (taxonomie) zuhur ettiği bile söylenemez, çünkü ondan çok önce yapılan edebiyat ve sanat türlerinin sınıflandırmaları Klâsik geleneğin önemli bir parçasıdır.<sup>2</sup> Viollet-le-Duc gibi, Gotik strüktürlerde, insan ve hayvanların iskelet sistemlerindeki rasyonelliğin bulunduğunu iddia eden kuramcılarının da amaçları rasyonelliği öne çıkaran bir benzetmeden başka bir şey değildir (Hearn 1990: 221). Kısacası sonradan tip olarak adlandırılan mimari türlerin, biyolojinin epistemolojik dünyasıyla ilgisi sembolik düzeydedir. Öyleyse mimarlık tarihi boyunca korumacı bir yaklaşımın unsuru olmuş tipleştirme olgusunun, özellikle 19. yüzyıldan itibaren aynı mevhumu rasyonel bir yöntemle devam ettirmiş olduğu, modern tipolojik yaklaşımların da – ister gelenekseli reddetsin ya da etmesin – bunun bir sonucu olduğu söylenebilir.

Tipleştirme yoluyla ideal mimari kurguların korunması faaliyetinin elindeki en önemli araç olan ideal mimarilere ait çizimler – ki yüzyıllardır süren rölöve çalışmalarından elde edilmiştir – aracılığıyla Klâsik geleneğin dışında olan ya da kabul edilen mimariler bu araç sayesinde tanınma eğilimine girmiştir. Dahası, ideal olan ve/veya olmayan imgelerin bir arada sınıflandırmaya tabi tutulduğu yarı-tipolojik çalışmaların aynı koruma insiyakından kaynaklanmış olduğu iddia edilebilir. Her ne kadar tipleştirme, Vitruvius’un ideal tasarım tariflerinde ilk defa olarak kayda geçmiş olsa da modern tipleştirmenin en ayırt edici özelliği olan çizimleri içermez. Kelimenin kökeninde olan Yunanca *typos*’un iz, baskı manasına gelmesi dikkate alındığında, tipleştirme için gerekli olan sınıflandırmanın mimarlıktaki etkin aracının çizimler olduğu ortaya çıkar. Bu anlamda ilk sınıflandırmalar Serlio, Palladio ve Scamozzi gibi Rönesans mimarlarının yayımlanmış çizimleri sayesinde ortaya çıkmıştır. Ancak bu devirdeki tipleştirmelerin sadece mimari bilgiyi arttırıcı amatör çalışmalar olduğu söylenebilir. Nitekim Serlio’nun araştırdığı Roma yapılarından da faydalanarak hazırladığı merkezi mekân tipleri veya Palladio’nun simetrik villâ plânları, modern tasarımlar olarak mimarlarının bilgi, çizim ve tasarım alanında yetkinliklerini ispatlayan üretimlerdir (Resim 1;

---

türlerin sınıflandırılmasında morfolojik yaklaşımına karşı işlevselci yaklaşımı öne sürmüştü. Bu konuda bkz. A.C. Masquelet, “Philosophical anatomy revisited”, *Surg Radiol Anat* (Springer-Verlag, 1997: 19: 57).

<sup>2</sup> Platon’un *Poetika*’sında yazınsal türleri sınıflaması buna örnek gösterilebilir.

Resim 2). Kısacası bu çizimlerde, mimarlık ediminin doğasında bir tip olgusunun var olduğuna dair bir farkındalık sezinlenmese de ideal tipleri ortaya çıkarıp yaşatmak yönünde bir çabanın sonucu oldukları da yadsınamaz.

18. ve 19. yüzyıllarda sıkça görülen “tarihsel” mimari tipler, ya da türler antolojilerinin erken bir örneği, J. B. Fischer von Erlach’ın *Entwurf Einer Historischer Architektur* (1724) adlı çalışmasında görülebilir. Dünyanın Yedi Harikası’ndan Mısır dikilitaşlarına, Çin pagodalarından Gotik strüktürlere, Roma abidelerinden tanınmış bazı Barok yapılara kadar dünya mimarlık hazinesi diyebileceğimiz bir koleksiyon oluşturan bu eserde çizimler en önemli unsurdur (Resim 3; Resim 4). Ancak kendisine ait Barok tasarımların eserin son kısmında yer almasından dolayı mimarlık tarihini bir gelişim içerisinde algıladığını iddia edebileceğimiz bu eser, herhangi bir tipolojik evrimi anlatan sistematik bir sınıflandırma önermese de Fischer von Erlach’ın mimarlık sanatına yarı-tarihsel yaklaşımı, Quincy, Durand ve Séroux gibi Klâsikçileri rahatsız edecek olan “başka mimari türlere dair farkındalık” ile baş etme meselesinin ilk işaretlerini vermiştir.

Aslında bu mesele, 18. yüzyılın ikinci yarısında mimari türlerin (genre), artık mimarlığın “doğası”na ait bir olgu olarak görülmeye başlanmış olmasıyla ilgilidir. Meselâ Yunanistan’da yaptığı rölye ve restitüsyonlarla (*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758) Klâsik mimarinin bir otoritesi olmuş Julien-David Leroy bile, 1764’te hazırladığı kilise tiplerinin tarih içerisindeki gelişimine dair çalışmada, çağdaş kilise mimarisini tapınak “türünün” tarihsel evrimi içerisinde ele almıştır (Leroy 1764) (Resim 5). Leroy’nun bu yaklaşımı ve onu ifade etmekte kullandığı tek resimli levha olan sınıflandırma, sadece Séroux D’Agincourt ve Durand gibi isimlerce baş edilmesi gereken bir olgu olmakla kalmamış, aynı zamanda da mimarlık tarihçilerinin başlıca meselelerinden biri olmuştur.

Resimli levhâlarla yaratılan antolojiler, mimarlık pratiğine katkı sağlamak amacıyla doğmuş olsalar da bazen ideal mimari kurgulara ilham vermeyecek şekilde toplayıcı bir hüviyete sahip olmaları bakımından sistematik sınıflandırma ihtiyacını artırmış olabilirler. Jacques-François de Neufforge’un *Recueil élémentaire d’architecture* (1757) adlı çalışması, “düzenlerden, portikolara, cephelerden şöminelere, ahırlardan belediye binalarına, nişlerden giriş kapılarına ve köprülere kadar” mimarlık pratiğinde nerdeyse adı olan herşeyin görsel olarak sunulması amacını taşır ve bu sayede popüler olmuştur (Resim 6). Bu çalışmada sınıflandırma, sadece mimari öğenin ismine karşılık gelen çeşitlemelerle sınırlı olup, hiçbir sistematığe sahip değildir. Denebilir ki, Neufforge, kendinden önce mimarlık kavramları üzerine sözlükler hazırlamış D’Aviler (1691), Félibien (1699) ve Cordemoy (1714) gibi yazarların çalışmalarında eksik olan görsel öğeleri sağlamıştır (D’Aviler 1691; Félibien 1699; Cordemoy 1714). Sonuç olarak, Neufforge’un çalışmasında tasarıma yönelik sistematik bir tipolojik sınıflandırma mevcut değildir (Civelek 2005: 37).

Neufforge’un çağdaşı Jacques-François Blondel, mimarlık tarihinde bıraktığı ize yakışır bir şekilde yazı ve imgeyi bir arada kullanmaya çalışan bir kuramcıdır. Blondel, 9 ciltlik *Cours*

*d'Architecture* (1771-1777) adlı eserinde, aklına gelen bütün yapı tiplerini sayarken ve bunlara uygun “karakter”lerin nasıl olması gerektiğini izah ederken, açıklayıcı plân, kesit ve görünüşlerden de faydalanmıştır (Bingöl 2007: 35-37). Ancak bu çizimler, okuyucuya sunulan örneklendirmeler niteliğindedir. Sonuçta Blondel’in öğretilerinde tasarım metodolojisinden ziyade, doğruları yanlışlardan ayıran retorik ifadeler mevcuttur: “*Oran mimarlığın en önemli unsurudur*”; “*bezeme alegorik, sembolik veya keyfi olabilir*”; “*önemli binalar için simetri vazgeçilemez bir şeydir*” vs. (Kruft 1994: 150). Kısacası Blondel’in mimari tip (tür) ile karakter arasında kurduğu ideal ilişki, klâsik düzen, uygunluk ve güzellik anlayışına bağlı hiyerarşik bir toplumun değer yargılarını mimarlık sanatına yansıtmak amacını taşımıştır. İlginçtir ki, Blondel’in yaklaşımı, bu hiyerarşik düzeni ve onun değer yargılarını sona erdirmek isteyen 1789 devriminin yarattığı mimarlardan olan Durand’ın rasyonel bir metodolojiyle farklı işlevsel tipler için farklı karakterdeki ideal kompozisyonları uygun görmesine öncelik etmiştir.

J. N. L. Durand’ın mimari plânlar ve cepheler antolojisi *Recueil et paralele* (1799),<sup>3</sup> Serlio’yla başlayan çizim toplama geleneğinin, Fischer von Erlach ile başlayan tarihsel bakışla karşılaşmasının bir sonucudur. Bu çalışmada da sınıflandırma elamentar düzeyde değil, mimari türler arasındadır ve bir nevi tarihsel süreçleri göz önüne serme niteliği taşır. Ancak, Durand bu süreçten evrimsel bir sonuç çıkarmaz; onun bakışı daha ziyade bütün mimarilerde ve bütün çağlarda olması gereken rasyonel bir yaklaşıma dikkat çekmeye yöneliktir. Keza, Durand’ın topladığı çizimlere eşlik eden Charles Legrand’ın metninden de anlaşılacağı üzere, burada söz konusu olan mesele, gelmiş geçmiş bütün mimarilerin basit geometrik kompozisyonlar üzerinde bir araya getirilmiş elemanlardan oluşmuş olduğudur (Szambien 1984: 105) (Resim 7). Nitekim Durand’ın bir sonraki ve en önemli yayını olan *Politeknik Okulu’nda Verilmiş Mimarlık Derslerinin Özeti* (*Preçis*, 1802), tamamen bu fikirden türetilmiş bir yöntemle yeni (Neo-Klâsik) mimari kompozisyonlar gerçekleştirilmeyi öğretmeyi amaçlamaktadır (Durand 1802) (Resim 8). Durand’ın bu eserini, artık sayısız imgeyle karşılaşan mimarların ne yapması gerektiğine dair gittikçe artan biri kafa karışıklığına getirilen Neo-Klâsik bir çözüm önerisi olarak görmek gerekir ki, Durand’a kadar antolojik çalışmalarda tasarıma yönelik metodolojik yaklaşımlar eksiktir.

Durand’ın “mekânîk kompozisyon” yönteminin, yüzyıllardır araştırılan Roma plânimetri ve biçimlerinden ayrılmadan, kolay, pratik (ülkenin her yerinde çağdaş toplumsal ihtiyaçlara uygun) ve ekonomik bir mimarlık yaratmayı amaçladığı bilinmektedir. Ancak, her ne kadar Durand’ın yönteminde çeşitli kompozisyonlara maruz bırakılan temel mimari unsurlar (*parties*) daima klâsik imgelerden türetilmişlerse de, Durand’ın bu unsurları şekillenmemiş, soyut geometrik halde (*éléments*) iken gösteren sınıflandırmaları, çağdaş tipolojinin temelini atmıştır

<sup>3</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté... avec un texte extrait de l’Histoire générale de l’architecture par Jacques Legrand*. Paris: Gillé fils, VIII (1799).

(Szambien 1984: 105) ve bir iddiaya göre de Klâsik mimarinin sonunu getiren bir yöntemdir.<sup>4</sup> Bir mimari ideali koruma isteğinden doğmuş olsa da, çizimlerle yapılan tipleştirmelerin daima böyle bir sorunu vardır, çünkü konu olan mimari ideali genel bir tüketime açar. Durand’ın da feyz almış olduğu, dönemin “tip” fikrinin babası olan Quatremère de Quincy’nin tipolojilerden kaçınmasının arkasında böyle bir neden olabilir.

Tip kelimesini ilk kullanan Quatremere de Quincy’nin düşünceleri ele alındığında da “tip”in sabit, soyut bir değer olduğu, gelişmeye açık ama gelişerek değişmesi gereken bir mimarlığın nüvesi olarak algılandığı hemen ortaya çıkar. Özellikle Roma’nın mimarlık birikimini ve imitasyon düşüncesine dayalı Klâsik güzellik anlayışını mimari tasarımın merkezîne oturtmak isteyen Quincy, imitasyonu taklit’ten (copie) ayırmak amacıyla “tip” i biçimsel taklit anlamına gelen “model” in karşısına yerleştirmiştir (Bingöl 2007: 11).

Tip kelimesini mimarlık söylemine katan Quincy’nin herhangi bir mimari plân veya biçim tipolojisi oluşturmamış olması ilginçtir. Buna mukabil, Quincy, kavramlardan oluşan bir sınıflandırma yapmıştır (*Encyclopédie Méthodique*; 1788-1823). Onun soyut bir varlık olarak tip anlayışı, bu klâsik kavramlar ve onların arasındaki ilişkileri tekrar var etmesi bakımından önemlidir.<sup>5</sup> Yani tip, rölövelerle elde edilen bilgiler ışığında oluşturulan modellerden ilham alınan imgelerin, uygun düşen kentsel durumlarda, uygun düşen karakteri yansıtmaya gereken tasarıma bir temel teşkil etmesine dayanır. Kısacası, Quincy’nin tipolojisi, Neo-Klâsik akımın bile içinde bulunduğunu fark ettiği, Klâsik geleneği tehdit eden ilerlemeci, evrimci fikirlerin önüne bir set çekme vazifesi görmüştür. Öyleyse Quincy’nin tipe kavramsal yaklaşımında, imgenin söze giderek ağır basmasına karşı verilen ümitsiz bir çaba olarak da görebiliriz.

Durand gibi Quincy’nin kavramlarla yapmaya çalıştığı Klâsik mimariyi koruma idealini çizimler yoluyla gerçekleştirmeye çalışan bir diğer çalışma da J.-B.-L.-G. Séroux-D’Agincourt’un *Sanatın IV. Yüzyılda Çöküşünden XVI. Yüzyılda Yenilenmesine kadar Abidelerin Tarihi* (1811-1823) adlı eseridir (D’Agincourt, Georges. 1823). Séroux’nun yoğun rölöve çalışmalarıyla meydana getirilmiş yaklaşık 1400 yapıyı içeren 375 paftalık sınıflandırmalarında da eser sahibinin dünya görüşünden doğan kronolojik yaklaşımının dışında rasyonel bir sistem mevcut değildir. Uzun süre Roma’da yaşayan Séroux, bu rölöve çalışmalarını Fransız Akademisi’nin bursiyerlerine yaptırmıştır. Antik dönem abidelerinin restitüsyonlarını yapmakla görevli, ama ilgisi antik olmayan mimarilere de yayılmış olan Dufourny, Norry, Legrand, Molinos, Bellissard, Pâris, Rondolet, Le Magne, Percier, Deseine, Desprez, Vaudoyer, Delannoy, Guyot, Renard, Lemonnier, Marreux, Michaut, Cassas ve Dubut gibi geleceğin önemli mimarları, İtalyan coğrafyasında Séroux için mimarlığın tarihsel

<sup>4</sup> Rafael Moneo, Durand’ın yönteminde üslubun sonradan eklenebilir bir şey olduğunu fark etmiş ve bunu Klâsik üslubun çözülmesi olarak görmüştür. Rafael Moneo, “On Typology”, *Rafael Moneo: Imperative Anthology*, (Madrid: El Croquis Editorial, 1978); alıntı: Bingöl, 2007: 40.

<sup>5</sup> Anthony Vidler, Quincy’nin mimari representasyonu “bir dil meselesi” olarak gördüğünü söyler. “From the Hut to the Temple: Quatremere de Quincy and the Idea of Type”, *The Writing of the Walls* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 160.



sürecini kaydetmeye koyulmuşlardır<sup>6</sup> (Resim 9). Bu çalışmalar bir süreçle - mimarlığın 4. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun Doğu'ya taşınmasıyla birlikte çöküşe geçmesi ve 16. yüzyılda yenilenmesi - ilgili olsa da, tarihsel süreci Klâsik mimarinin lehine yorumlamakla mükelleftirler. D'Agincourt'un Akademik geleneğe uygun bir biçimde “ters evrim” olarak niteleyebileceğimiz bozulma sürecini okuma biçimi, İmparatorluğun düşüşe geçmesiyle “ideal” mimari türlerin Kuzeyli (Gotik) ve Güneyli (Arabî) etkilere maruz kalması ve dejenere olması şeklindedir. Aslında “bozulma” üzerine bir vurgu yapmış olmasına rağmen, bütün devirleri kronolojik bir yöntemle içermeyi amaçlayan Séroux'nun çalışması, Leroy'nun kilise tipinin “gelişmesi ve mükemmelleşmesi”ni ispatlamaya çalıştığı eseriyle benzerlik gösterir. Aradaki en önemli fark, Seroux'nun ideal tipleri Roma çağındayken, Leroy'nunkiler, en azından kilise mimarisinde, modern zamanlardadır (Vidler 1987: 175-188). Séroux'nun bu yaklaşımı, 20. yüzyılın başında, artık sona yaklaşmış olan Ecole des Beaux-Arts okulunun profesörlerinden Julien Guadet'nin yazdığı *Eléments et théorie de l'architecture*'de (1902) hâlâ görmek mümkündür.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tipoloji, mimarlık ve yapıyla ilgili el kitaplarının kullandığı temel yöntem olarak artık genelleşmiş bir yöntemdir. Ancak akademik bir yaklaşım olarak tipleştirme, bu tür tipolojilerden kuramsal yönü bakımından ayrılır. Yani, analitik bir koruma yöntemi olarak sınıflandırma yaklaşımını, amatörler için üretilen sınıflandırmalardan ayırt etmek gerekir. Klâsik geleneğin sona yaklaşmasıyla birlikte, önce eklettik mimari tarzların, sonra da bunlara eklenen Art-Nouveau ve modernizmin hâkim olduğu mimarlık dünyasında tipleştirme unutulmuş, sadece eklettisist yaklaşımlarda, özellikle konut ve kilise mimarisinde, el kitaplarından ideal tipler devşirildiği görülmüştür. Modern Mimarlık hareketinin standart tipler üzerine önemli bir vurgu yaptığı doğrudur, ancak bu tip anlayışın daha çok bir “prototip” olduğu, bu prototipin ise verili bir tasarım için geçerli olup, her an başka bir prototiple değiştirilebileceği unutulmamalıdır. Hâlbuki Klâsik gelenekle birlikte yok olan tip, her zaman korunması gereken, tarihsel olarak geçerliği ispatlanmış, ideal bir kurgudur. Bu tip anlayışının 20. yüzyılın ikinci yarısında önce Aldo Rossi, sonra da Krier kardeşler gibi mimarlar tarafından yeniden canlandırılmaya çalışıldığı da bir gerçektir. Mamafih, bu tür girişimler sonuç vermemiş, kısır kalmıştır.

Önemli bir husus da tiple ilgili çalışmaların özellikle Batılılaşma çabaları içerisinde olan toplumlardaki öneminin göz ardı edilmiş olmasıdır. Hâlbuki kendi yerel mimari geleneklerini Batı'dan etkilendikleri herhangi bir süreç içerisinde ya zedelemiş ya da kaybetmiş olan bu kültürlerin Klâsik gelenekte algılandığı gibi bir tip anlayışını 20. yüzyılın çeşitli devirlerinde sürdürmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Türkiye'de Osmanlı İmparatorluğu'nun son

<sup>6</sup> Anthony Vidler, “The Decline and Fall of Architecture: Style and Epoch in Gibbon and Séroux D'Agincourt”, *The Writing of the Walls* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 175-188; alıntı: 176.

dönemlerinde ve Cumhuriyet’in ilk 50 yılı süresince yapılan geleneksel ve anıtsal mimari araştırmaları, bu konuda iyi bir örnek olarak verilebilir.

### **Geleneğin Demistifikasyonu Olarak Tipleştirme: Prototip**

Durand’da zirve noktasına ulaşan mimari elemanların yapı bütününden ayrı parçalar olarak ele alınması, ilk defa François Blondel’in *Cours d’architecture* (1675-1683) adlı kitabında yayımlanmış olan merdiven tiplerinde görülür (Szambien 1984: 218). Yukarıda da bahsedildiği gibi daha sonraki mimari yayınlarda bu yöntem giderek geçerlik kazanmış ve Durand’ın *Précis*’inde tam bir metodolojiye dönüşmüştür. Daha sonra Gotik mimari üzerine çalışmalar yapan Viollet-le-Duc’ten Ruskin’e kadar mimari üslubu oluşturan parçaların analiz edilmesi tarihselci kuramların ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu noktada Eklektisist mimarının çıkış noktasının da mimari bütünü oluşturan parçaların çözümlenerek yeniden kompoze edildiği olduğu düşünülmelidir ki, bu Durand’ın Klâsik mimarının istemeden sonunu hazırlamış olduğu tezinin de odak noktasıdır. Kısacası, mimari bütünü oluşturan parçaların Klâsik retorikten kopmasıyla (Yunan düzenlerinin insan bedeniyle olan ilişkisi gibi) birlikte mimarının hangi parçaların nasıl kompoze edileceği meselesi giderek üslûpsal bir soruna dönüşmeye başlamıştır. Eklektisist mimarının başlıca kurucularından olan Léon Vaudoyer’in Marsilya Katedrali’nin tasarımında Güney Fransa’nın Romanesk kiliselerinden Bizans kiliselerine, Rönesans kiliselerinden Memlûk ve Osmanlı camilerine kadar çözümlendiği birçok mimari tipin elemanlarından faydalanmış olması bu duruma iyi bir örnektir (Bergdoll 1994: 246) (Resim 10). Tekrar hatırlatmak gerekirse, bir mimari tipi oluşturan parçaların çözümlenmesi, Antik dönemlerin mimari eserlerine yönelik proto-arkeolojik araştırmaların bir sonucudur ve rölöve ve restitüsyon yöntemlerinin de kökeninde yer alır.

Eski mimari eserlerin çözümlenmesi yönteminin Türkiye için 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında doğurduğu iki önemli sonuç vardır: Oryantalizm ve modern mimarlığa ön ayak olan modern Klâsisizm. Oryantalizm, çok genel olarak Avrupalı eklektik mimarların Avrupa’nın dışındaki ülkelerde yerel geleneksel mimari elemanları çözümlenmek ve bunları ve çağdaş işlevsel kurgulara göre kompoze etmek yoluyla gerçekleştirmiş oldukları mimariyi tanımlar. Hemen hemen bütün profesörlerinin Antik mimari eserlerin rölövelerini yaparak yetiştirdiği Ecole des Beaux-Arts’dan doğan çözümlenme ve kompozisyon tekniklerinin gene bu tür akademilerden mezun olmuş mimarlar tarafından meydana getirilen oryantalist mimarilerde de ortaya çıkması doğaldır. 19. yüzyıl Avrupa’sında Antik mimariden kaynaklanan Klâsik geleneğin ulusal kimliği tanımlama konusunda yaşadığı kriz neticesinde, mimaride yerel geleneklerin araştırılmasına değin çabaların, Batı’nın çeperinde ve dışında kalan toplumlara da gene Avrupalı mimarlar tarafından taşınması, bu toplumların da kendi mimari geleneklerine yönelik rölöve çalışmalarına öncülük etmiştir. Bu sebeple, içinde Türkiye’nin de bulunduğu birçok memlekette yerel mimarının bütünü değil ama bütünü oluşturan parçaları idealize edilmiş ve bu sayede hem kültürel kimliği hem de modernliği ifade edebilmesi öngörülen eklektik kompozisyonlar üretilmiştir.

Cezayir, Tunus, Lübnan, Türkiye gibi bir şekilde Avrupa'nın kültürel etkilerine yeni açılan ülkelerde çağdaş Batı mimarisi ilk olarak bu üslup vasıtasıyla tanınmış olduğundan ve bu ülkelerde kurulan ilk Batılı mimarlık okulları olan akademilerin, Beaux-Arts modelinde kurulmuş olmalarından dolayı, geleneksel mimariyi çözümlene ve elde edilen parçalarla modern kompozisyonlar meydana getirme tekniği de bu sayede benimsenmiştir. Zeynep Çelik'in de belirttiği gibi, “mimaride neo-İslamcılık Kuzey Afrika sömürgeleri için sergi alanlarındaki pavyonlarla başlamıştı. Sömürgelerde bu üslubun postanelerden bankalara ve tiyatro salonlarından belediye saraylarına kadar uzanan büyük ölçekli binalara aktarılması 1900'den sonra gerçekleşmiştir” (Çelik 2005: 204).

19. yüzyılda sömürgeleştirdikleri Kuzey Afrika ülkelerinde, önceleri Neo-Klâsik bir “fetih mimarisi”ni benimseyen Fransızlar, 20. yüzyılın başında ise Cezayir, Fas ve Tunus'ta inşa etmiş oldukları kamu yapılarında “ortaklık” (*association*) doktrinine uygun olarak çözümledikleri yerel geleneksel mimarilerin özelliklerini kullanarak, bunlara “özü temel formlara, geometrik kütlelere ve ender bezemelere dayanan bir 'ortaklık' mimarisini yarattılar” (Çelik 2005: 175-176) (Resim 11). Bunu takip eden süreçte, 1920 ile 1930 arasında Fransızların geleneksel konut kültürünü çözümlenmeye yönelik detaylı yayınları da ortaya çıktı. Victor Valensi'nin *L'Habitation tunisienne* (1923), Augustine Bernard'ın *Enquête sur l'habitation rurale des indigènes de la Tunisie* (1924), Jean Galloti'nin *Le jardin et la maison arabes au Maroc* (1926) ve A. Mairat de le Motte-Capron'un *L'Architecture indigène nord-africaine* (1932) başlıklı çalışmaları, Batı-dışı geleneksel konut kültürlerini çözümlenmeye yönelik ilk çalışmalar arasındadır. Nitekim Albert Laprade'ın tasarladığı Casablanca medinesi, sadece geleneksel biçim ve bezemeleriyle değil, geleneksel konut kültürünün tipolojik çözümlenmesi neticesinde ortaya çıkmış sokak-avlu-ev şemasının çeşitlenmesine dayanıyordu (Çelik 2005: 204-205).

Sömürgeleştirilen veya Batı'nın kültürel etkisi altına giren ülkelerde, Batılı mimarlık geleneğinden kaynaklanan “geleneksel” olanı koruma insiyakının yerel mimari ürünleri için de devam ettiğini görmek, aynı zamanda Batı'da geleneğin kaybolmasından doğan tedirginliğin buralara da sirayet etmiş olduğu anlamına gelir. Hâlbuki, yeniden işlerlik kazandırılmak için çözümlenmeye tabi tutulan gelenek, artık yaşamayan bir olgu anlamına gelmektedir. Meselâ, Mısırlı Hassan Fathy'nin Laprade'ın yolundan giderek ürettiği “geleneksel” konutlar, *Architecture for the Poor* (Fakirler İçin Mimarlık) başlığı altında kitaplaştırılmıştır ki, bu “geleneksel” mimarinin marjinal bir üretim olarak algılandığına işaret eder (Fathy 1973). Osmanlı İmparatorluğu'nun yapı kültürünün bozulmasından ve yok olmak üzere olduğundan tedirgin olan Montani Efendi'nin, bu kültürü Batılı normlara göre çözümlenmeye tabi tutması da Fransızların Kuzey Afrika'da yapmaya çalıştıklarıyla benzerlik gösterir.<sup>7</sup> Osmanlı Mimarisi'nden Vitruviusvari düzenler çıkaran Montani Efendi'nin çizimlerini içeren ünlü

<sup>7</sup> Montani Efendi, Boğos Şaşıyan Efendi (1873). *Usul-i Mimari-i Osmanî*. İstanbul, 7; alıntı, Z. Çelik, a.g.e., 2005: 47.

*Usul-i Mimari-i Osmanî* (1873) adlı yayınındaki ana tema da rölövelere dayalı çözümlene teknikleridir. Léon Parvillé'nin *Architecture et décoration turques* (1874) adlı eserinde Bursa'daki Osmanlı eserlerini çözümlenmeye başlamasıyla birlikte başlayan bu yaklaşımı, Osmanlı ve Türk mimarı da “geleneksel” olanı anlamak yolunda paylaşmışlardır. Fransız, İtalyan ve Levanten mimarlarının Osmanlı topraklarındaki çağdaş uygulamalarında, meselâ Alexandre Vallaurý'nin *Duyun-u Umumiyesi*'nde veya *Bourgeois*'nın *Harbiye Nezareti*'nde, geleneksel olanı çözümlene ve modern olan içinde yeniden kompoze etme yaklaşımının hâkim olduğunu görebiliyoruz. Mimar Kemâlettin ve Vedat Tek'in yaklaşımlarının genel olarak bu çizgide olduğu açıktır. Bu Batılı kuramsal yaklaşımın en doğrudan sonucu, klâsikleşmiş mimari geleneğinin Batı'da olduğu gibi Doğu'da da çözümlenmesidir. Osmanlı “düzenleri” de artık Vitruvius düzenleri gibidir: aslında hiçbir zaman mistifiye edilmedikleri halde artık onlar gibi bir demistifikasyona tabi tutulmuş ve yeniden kompoze edilmeleri beklenen ideal unsurlar haline getirilmişlerdir.

Mimari bütünü tip parçalara ayırma yönteminin son noktasında bulunan soyutlama, doğal olarak modern mimariden önce klâsist yaklaşımlarda belirlemeye başlamıştır. Süslemeyen büyük ölçüde arındırılmış ve bir ölçüde soyut biçimlere kavuşturulmuş bu modern Klâsizm, Nazi Almanya'sının ve Faşist İtalya'nın ultra milliyetçi rejimlerinin kamusal mimarilerine hâkim olmasına rağmen, sadece ideolojik bir yaklaşımla sınırlandırılmaz. Almanya'da Albert Speer, İtalya'da Piacentini, İsveç'te Gunnar Asplund ve Avusturya'da Clemens Holzmeister'e kadar birçok farklı eğilimleri olan mimarlar, bu tür bir Klâsizm'i benimsemiş, hattâ bu akım Amerika ve Japonya gibi dünyanın farklı köşelerinde kabul görmüştür. Auguste Perret'nin mimarisinin bu üslûbun en soyut örneklerinden birini temsil ettiği söylenebilir. Le Corbusier'nin Milletler Cemiyeti yarışmasının sonuçları üzerine çok eleştirdiği Klâsizm'in, aslında belli bir soyutlama evresinden geçerek Modernist estetiğe öncülük ettiği dahi söylenebilir (Resim 12).

Mimari bir tipin ideal bir bütünden veya bütünlere çözümlenmiş elemanlarla kompoze edilmesi yönteminin izlerini, 20. yüzyıl mimarisinde modernizm hareketinin ön ayak olduğu işlevsel tasarım anlayışında görmek mümkündür. Modern mimarinin en önemli unsurlarından olan Le Corbusier'nin “Mimarlığın 5 İlkesi”, yani serbest cephe, serbest plân, piloti, çatı bahçesi ve bant pencere, yeni mimarinin hem karakterini hem üslûbunu hem de tekniğini ifade edecek temel mimari elemanları tanımlar: Yüzeyler, döşemeler ve taşıyıcılar. Le Corbusier'nin Dom-Ino konutunun strüktürel prototipi, sadece üslûpsal değil, aynı zamanda yeni bir mekânsal paradigmanın kurgulanmasına işaret eder. Eklektisist yaklaşımların ve Art-Nouveau'nun parça-bütün ilişkisi kurmakta tutarlı bir söylem oluşturamamış ve bu sebeple mimaride üslûp krizine çözüm getirememiş olması düşünüldüğünde, Le Corbusier'nin bu çözümlenmesi, Neo-Klâsik üslûbun çözümlenmesinden beri ortaya çıkan ilk tutarlı kompozisyon yöntemi olmuştur. Kısacası, Klâsik geleneği diriltmek ve devam ettirmek için geliştirilmiş olan, ama en sonunda onun sonunu getiren eski eserlerin çözümlenmesi yöntemi, otomobil,

gemi, uçak, vs. gibi seri üretim sınaî ürünlerine uygulanarak, çağdaş bir mimari üslubu oluşturacak parçaları ortaya koymakta da etkili olmuştur.

## **Sonuç**

Modern mimaride idealize edilen en önemli unsurların, parça bütün ilişkisine en az Klâsik mimari geleneğindeki kadar önem veren soyut bir kompozisyon anlayışı olduğu söylenebilir. 19. yüzyılda Durand’la ortaya çıkan demistifiye edici çözümlemenin son noktası olan soyutlama hem temel mimari unsurları hem de aynı sürecin sonunda Klâsik retorikten bağımsızlaşan kompozisyon anlayışını derinden etkilemiştir. Bu sürecin sonunda, 20. yüzyılda “Antik”, “tarihi” ya da “geleneksel” olanın çözümlenmesinin sonuna gelinmiştir. Böylece Modern kompozisyon yöntemiyle oluşturulan kurguların ve bunlara ait tipolojilerin artık geçmişe ait kayıtlara, yani rölevelere ihtiyacı kalmamıştır. İlginç olan, özellikle Batı’nın çeperinde veya dışında kalan ülkelerdeki mimarların, modernitenin yarattığı kimlik sorunuyla baş etme uğraşları nedeniyle başvurdukları yerel geleneksel mimarileri çözümleme gayretinde, artık Modern mimariye mal olmuş soyutlama, hacimsel kurgu ve işlevsellik gibi temel yaklaşımları benimsemiş olmalarıdır. Toparlanacak olursa, 20. yüzyılda bu tür toplumlarda geleneksel olanın (ölgün) idealize edilmesi, her zaman modern (yaşayan) bir mimari söylemin aynasından bakılarak yapılmıştır denebilir. Türkiye’den Sri Lanka’ya kadar birçok “geleneksel”, yani Batılı-modern olmayan köklerden gelen kültürlerin mimarlarının kendi yerel mimarilerini çözümlmeleri neticesinde, modern estetiğe ve işlevselliğe yöresel şartlar içerisinde uyumlu olacak tipler, hattâ prototipler geliştirmiş olmaları, tipleştirme geleneğinin özünde olan korumacılık insiyakının, modern dünya ile kendi öz kültürleri arasında bir uyum yaratmak isteyen bu toplumların mimarilerinde devam ettiğine tanıklık eder. Bu anlamda, birbirlerinden çok uzaklarda yaşamış olmalarına rağmen, Sedat Hakkı Eldem ile Sri Lanka’lı mimar Geoffrey Bawa arasında ortak pek çok nokta vardır.

## **Kaynakça**

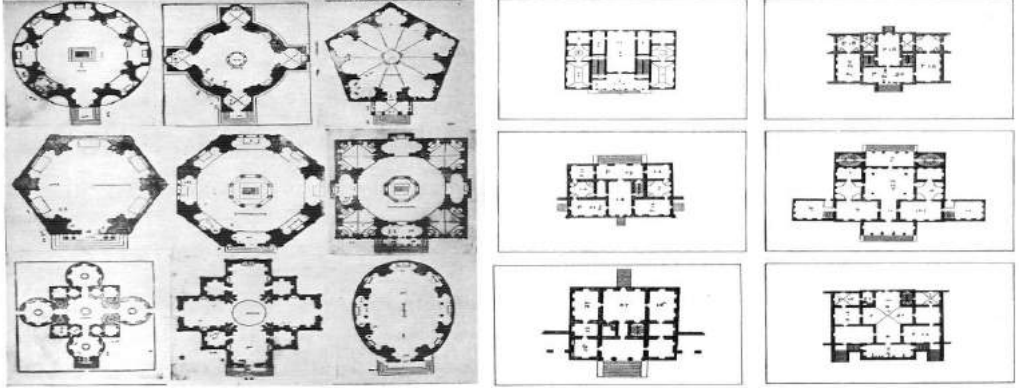
- Aydoğdu, Özlem (2006). *Changes in The Meaning of Type in Architecture Since Eighteenth Century (Mimarlıkta On Sekizinci Yüzyıldan Bu Yana Tipin Anlamında Meydana Gelen Değişimler)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, ODTÜ, Ankara.
- Bergdoll, Barry (1994), *Léon Vaudoyer: Histroicism in the Age of Industry*, Mass. MIT Press, Cambridge.
- Bingöl, Özgür (2007). *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*. Yayınlanmamış Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Brunel, Georges (1978). *Piranèse et les Français; colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 Mai 1976*. Roma: Academie de France à Rome.



Uğur Tuztaşı, “Mimarlıkta Geleneğin İdealleştirilmesinde Bir Kurumsal Kavram Olarak Tip/Tipleştirme”, Mart 2022/ Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 236-252.

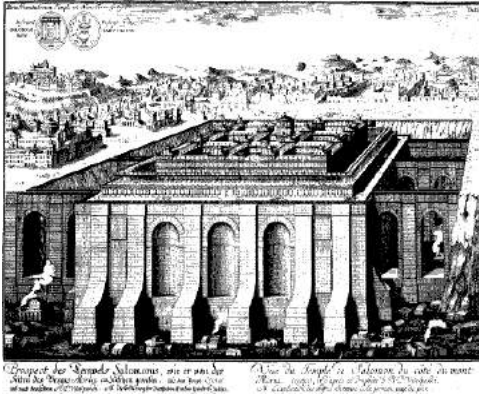
- Civelek, Yusuf (2005). *An Archaeology of The Fragment: The Transition From the Antique Fragment to the Historical Fragment in French Architecture between 1750 and 1850*. Yayınlanmamış Doktora tezi, University of Pennsylvania, Pennsylvania.
- Cordemoy, Jean Louis (1714). *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir; avec un dictionnaire des termes d'architecture, etc.* Paris: Jean-Baptiste Coignard.
- Çelik, Zeynep (2005). *Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- D'Agincourt Séroux, Jean-Baptiste-Louis-George (1811-1823). *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à sa renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris.
- D'Aviler, Augustin-Charles (1691). *Cours d'architecture*, (2 cilt), Paris.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis (1802). *Précis des leçons d'architecture*, (2 cilt). Paris: Ecole Polytechnique.
- Fathy, Hassan (1973). *Architecture for the Poor; an experiment in rural Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.
- Félibien, André (1699). *Des principes de l'architecture de la sculpture de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris: La Veuve & Jean Baptiste Coignard, fils.
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard (1724). *Entwurf Einer Historischen Architektur*. Leipzig.
- Ghirardo, Diane Yvonne (1980). “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building”, *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 39, No. 2, s. 109-127.
- Hearn, Millard Fillmore (1990). *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Kruft, Hanno-Walter (1994). *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Leroy, Julien-David (1764). *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leur temples, depuis le règne de constantin le grand, jusq'à nous*. Paris: Desaint & Saillant.
- Szambien, Werner (1984). *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834: de l'imitation à la norme*. Paris: Picard.
- Tuztaşı, Uğur (2009). *Koruma ve Tarihsel Açından İdealleş[-tiril-]miş “Türk Evi”nin Arkeolojisi: Osmanlı Evinin Fragmanları ve Tipolojik Elemanları*. Yayınlanmamış Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Vidler, Anthony (1987). *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press.
- Wittkower, Rudolf (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: The Warburg Institute.

**Resimler**

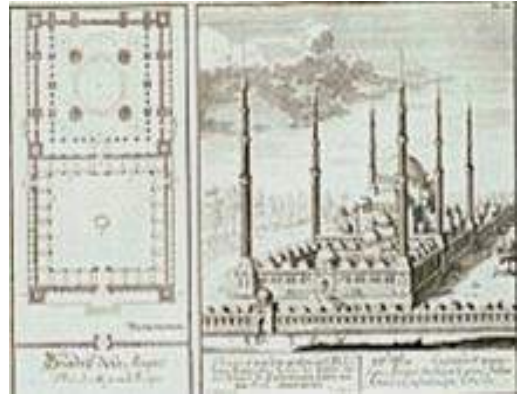


**Resim 1: Sebastiano Serlio'nun, merkezi planlı tipleri (Wittkower 1949: 73).**

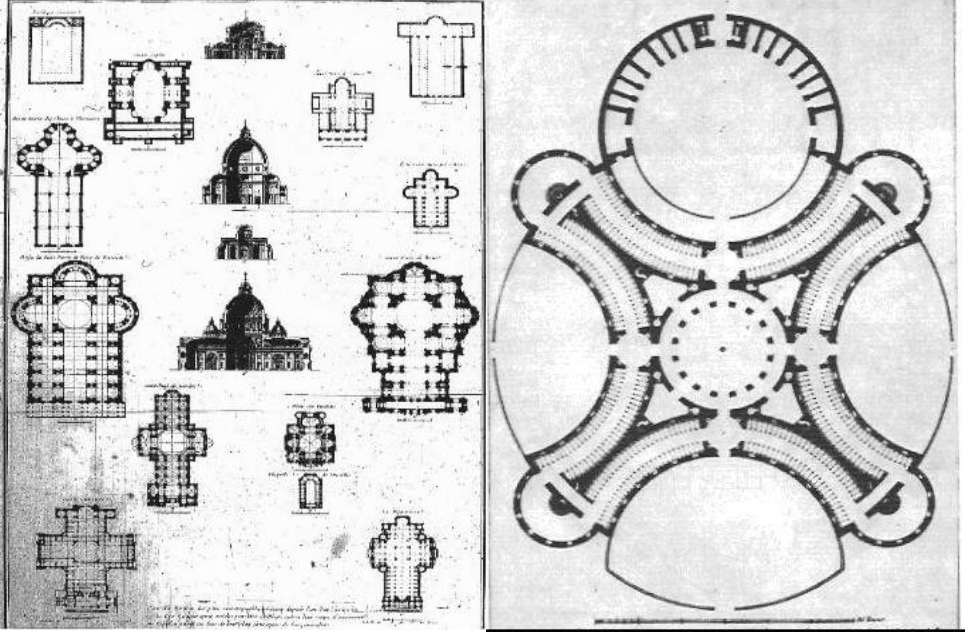
**Resim 2: A. Palladio'nun villarına ait çizimleri (Bingöl 2007: 48).**



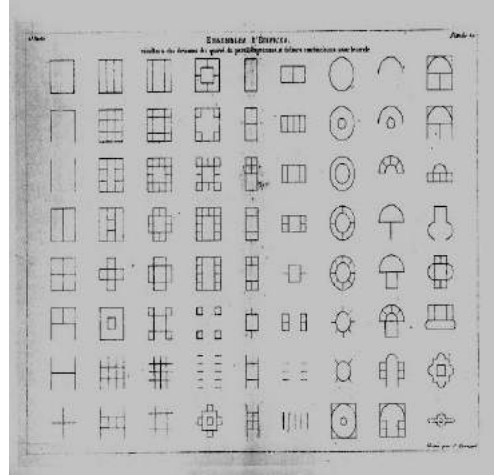
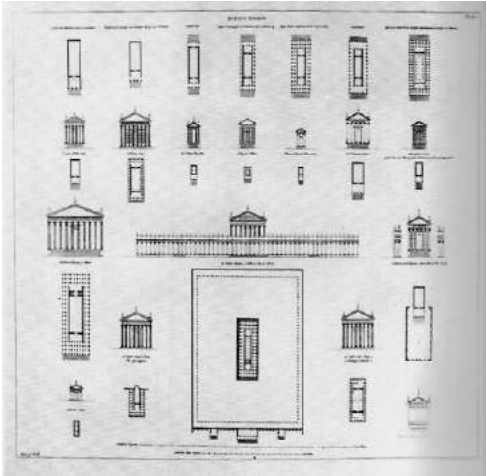
**Resim 3: Fischer von Erlach'ın, Babil Kulesi çizimi (Erlach 1724).**



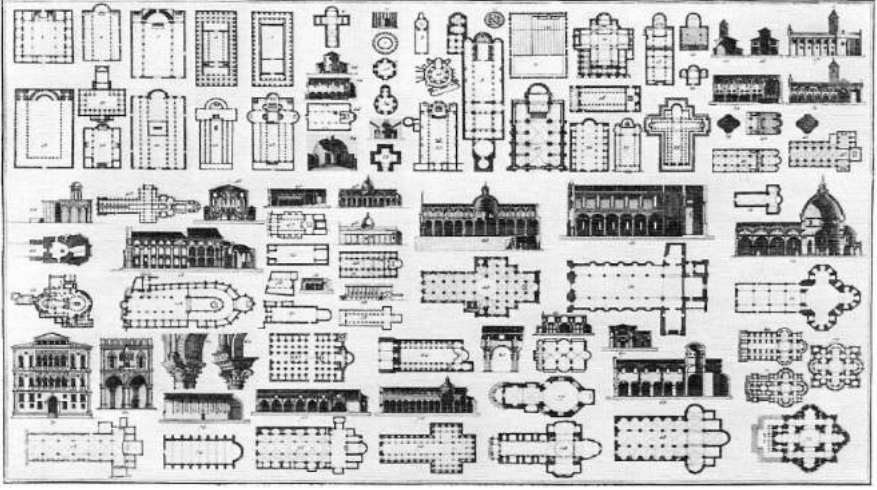
**Resim 4: Fischer von Erlach'ın Sultan Ahmet Camisi çizimi (Erlach 1724).**



**Resim 5: Julien-David Leroy'un Kilise tipinin gelişimini anlatan çizimi (Leroy 1764).  
Resim 6: Neufforge, Ahırlar (Brunel 1978: 419)**



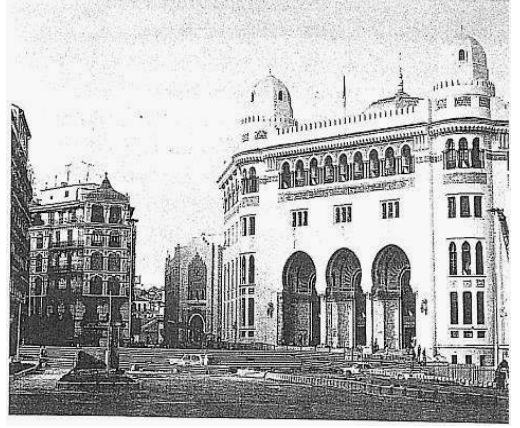
**Resim 7: J.N.L. Durand, Recueil'den tapınak tipleri ile ilgili levha, 1799 (Szambien 1984: 220).  
Resim 8: J.N.L. Durand, Précis'den geometrik tipler ile ilgili levha, 1802. (Durand 1802: II. Bölüm, resim 20).**



Resim 9: Séroux d'Agincourt, Kilise tipleri, *Histoire de l'art.*, 1811-1823 (Vidler, 1987: 175-178).



Resim 10: Léon Vaudoyer, Marsilya Katedrali için erken cephe tasarımlarından biri. 1850c (Bergdoll 1994: 228)



Resim 11: Cezayir kenti Merkez Posthanesi (Çelik 2005:176)



Uğur Tuztaşı, “Mimarlıkta Geleneğin İdealleştirilmesinde Bir Kurumsal Kavram Olarak Tıp/Tipleştirme”, Mart 2022/ Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 236-252.



**Resim 12: Piacentini, Roma Üniversitesi, 1920c (Ghirardo.1980)**





\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 30.11.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 19.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Küçük Kurt, Ü. (2022). "Geleneksel Kırkyama Tekniği ile Üretilmiş Seccade Örnekleri ve Özellikleri". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu Ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 253-270.

\*Citation: Küçük Kurt, Ü. (2022). "Examples And Characteristics of Prayer Rugs Made with Traditional Forty Patch Technique". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 253-270.

## GELENEKSEL KIRKYAMA TEKNİĞİ İLE ÜRETİLMİŞ SECCADE ÖRNEKLERİ VE ÖZELLİKLERİ

*Ülkü KÜÇÜKKURT\**

### Öz

El sanatları, üretildikleri coğrafyada yaşayan insanların gelenek ve göreneklerini yansıtmaktadır. Türk insanının tutumluluğunun estetikle birleştiği kırkyamalar, artan kumaş parçalarının belirli düzende dikilmesiyle oluşturulan yüzeylerdir. Genellikle bu kumaş parçaları, uygulayan kişinin beğenisi doğrultusunda desen ve renk dengesi gözetilerek birleştirilmektedir. Kırkyama çalışmaları önceleri ihtiyaç için üretilirken, günümüzde sanatsal bir obje haline gelmiştir. Günlük hayatta kullanılan seccade, bohça, yatak örtüsü, yastık yüzü gibi eşyaların dikiminde kırkyama tekniği uygulanmıştır. Zamanla sanatsal obje olarak değer kazanan kırkyama tekniği; giyim kuşam, ev aksesuarları, tablolar ve seramik yüzeyler üzerine uygulanan bir tekniğe dönüşmüştür. Birçok ülkede uygulanan bu teknik İngilizce "Forty patch" adıyla bilinmektedir. Kırkyama desen çeşitliliği, döneminin moda renkleri, kumaş kaliteleri hakkında bilgi vermekte, böylece belge niteliği taşımaktadır. Araştırma eski ve yeni kırkyama örneklerinin incelenerek karşılaştırılmasını, elde edilen verilerin yazılı kaynak haline getirilmesini amaçlamaktadır. Makalenin başlığı, kırkyama seccadeler olarak belirlenmiş ve 12 örnekle sınırlandırılmıştır. Araştırmada alan araştırması ve literatür taraması yöntemi kullanılmış, ulaşılan örneklerin boyutu, kumaş türlerinin isimleri, yüzeye uygulanan şekiller açısından incelenmiştir. Araştırmada elde edilen veriler değerlendirilerek Türk kültüründe uygulanan kırkyama tekniği hakkında genel bilgi verilmiş, eskiden ve günümüzde uygulanan kırkyama seccadelerinin tekniği, kompozisyonu arasındaki farklılıklar belirlenmiştir. Sonuç bölümünde, kırkyama tekniğinin sürdürülebilmesi için önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kırkyama, el sanatı, kumaş, seccade.

\*Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Afyonkarahisar. [ukurt@aku.edu.tr](mailto:ukurt@aku.edu.tr)  
/ ORCID: 0000-0001-8140-5357.

## **EXAMPLES AND CHARACTERISTICS OF PRAYER RUGS MADE WITH TRADITIONAL FORTY PATCH TECHNIQUE**

### **Abstract**

Handcrafts reflect the traditions and customs of people living in the geography where they were produced. Forty patches where Turkish people's frugality combines aesthetics and these are the surfaces formed by sewing the increasing pieces of fabric in a certain order. Generally, these pieces of fabric are combined by considering the person's liking in line with the pattern and colour balance. While the forty patches were originally produced for necessity, today it has become an artistic object. In the sewing of items such as prayer rugs, bundles, bedspreads and pillowcases used in daily life, forty patch technique was applied. Forty patch technique has gradually gained value as an artistic object and has become a technique applied on clothing, home accessories, paintings and ceramic surfaces. This technique, which is applied in many countries, is known as "Kırkyama" in Turkish. Forty patch patterns gives information about past fashion colours and fabric quality thus these are accepted as documents. The research aims to examine and compare the old and new forty patch samples and to turn the obtained data into written sources. The title of the paper is determined and limited to forty patch rugs and was limited to 12 examples. In the research, field research and literature search method was used, the size of the samples, fabric types were determined and these were examined in terms of the shapes applied to the surface. The data obtained in the research were evaluated, data provides general information about the forty patch technique applied in the Turkish culture and the differences between the technique and composition of the prayer rugs used in the past and present were determined. In the conclusion part, suggestions are given for the continuation of the technique.

**Keywords:** Kırkyama, handcraft, fabric, prayer rug.

## Giriş

El sanatları, üretildikleri coğrafyada yaşayan insanların gelenek ve göreneklerini yansıtmaktadır. Türk insanının tutumluluğunun estetikle birleştiği kırkyamalar, artan kumaş parçalarının belirli düzende dikilmesiyle oluşturulan yüzeylerdir. Genellikle bu kumaş parçaları, uygulayan kişinin beğenisi doğrultusunda desen ve renk dengesi gözetilerek birleştirilmektedir. Elde olan kumaşların miktarı dikilecek malzemenin çeşidini belirlemektedir. Kırkyama tekniği ile seccade, yastık yüzü, bohça, yatak örtüsü, ekmek mendili, yorgan yüzü, kıyafet ve çeşitli örtüler dikilmektedir. Halı ya da düz dokuma parçalarının birleştirilmesiyle meydana getirilen kırkyama yaygılar bulunmaktadır (Karatay 2019: 144). Kırkyama çalışmaları önceleri ihtiyaç için üretilirken, günümüzde sanatsal bir obje haline gelmiştir.

Eskiyen kıyafetlerin, artan kumaş parçalarının değerlendirilmesi amacıyla ortaya çıkan kırkyama, birçok ülkede uygulanan bir tekniktir. İngilizce “Patchwork” adıyla bilinmektedir. Kırkyama görsel ve estetik açıdan sanat değeri taşımasının yanında, döneminin moda renkleri, desen çeşitliliği, kumaş türleri, kumaş kaliteleri, dikim işlemleri hakkında bilgi vermektedir.

*Dîvânu Lugâti't Türk*'te “ulag”, “elbise yaması”, “ulagunen”, “iki şeyi birbirine ekleyen parça, elbise yaması”, “ol yamağ sökti”, “o elbiseden yamayı söktü”, “bu ton ol yamağ”, “yamanmaya değer olan bu elbise” (Ercilasun, Akkoyunlu 2015: 60-69, 239, 363), “yamağlug ton”, “yamalı elbise”, “yurunlug uragut”, “ipek parçaları olan kadın”, “ton yamaldı, yamalur, yamalmak”, “elbise yamandı”, “er tonın yamandı, yamanur, yamanmak”, “adam elbisesini yamadı” (Ercilasun, Akkoyunlu 2015: 369-370, 382, 384) cümleleri bulunmaktadır.

Yama kültüründen ortaya çıkan birleştirme fikri halk arasında “ulama”, “kırkyama”, “kırkpare” denilen yüzeyleri oluşturmuştur. Kırkyama ve kırkpare tekniğinde küçük kumaş parçalarının birleştirilmesi ile yeni ve büyük kumaş parçalarının elde edilmesi amaçlanmıştır. Kırkpare kelimesini oluşturan “Pare” Farsça bir kelime olup parça anlamındadır. “Kırk” kelimesi kültürümüzde önemli bir yere sahiptir; kırk yıl hatır, kırk yılda bir, kırk dereden su, kılı kırk yarmak, geleneklerde; kırkı çıkmak, kırk hamamı gibi. Ayrıca “üçler, yediler, kırklar” tabirleri ile ilim alimlerine saygı ifade edilmektedir. Kırk sayısı nazar inancı ile ilişkilidir. Bu nedenle birbirine dikilmiş kumaşlarla oluşan kırkpare sanatına kırk sayısı yansımıştır. Halk arasında kırkpare tekniği ile üretilmiş eşyaların uğur ve bereket getireceğine inanılmaktadır (Odabaşı 2021: 16). Birçok bölgede kırk yama farklı isimlerle anılmaktadır. Bunlar arasında; kırkpare, yamalı iş, kırık iş, benekli iş, çapıt işi, kırk benek, ek işi, parçalı iş bulunmaktadır. Bu nedenle birbirine dikilmiş kumaşlarla oluşan kırkpare sanatına kırk sayısı yansımıştır. Birçok bölgede kırk yama farklı isimlerle anılmaktadır. Bunlar arasında; kırkpare yamalı iş, kırık iş, benekli iş, çapıt işi, kırk benek, ek işi, parçalı iş bulunmaktadır (Özpuat 1994: 38).

Ülkü Küçük Kurt, Geleneksel Kırkyama Tekniği Tekniği Tekniği ile  
Üretilmiş Seccade Örnekleri, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 253-270.

1863 tarihinde İstanbul’da düzenlenen Sergi-i Umumi-i Osmani sergisinde 16. yüzyılın başına ait “Hezarpare” denilen kırkyama tekniği ile dikilmiş bohçalar sergilenmiştir. Bu bohçalarda kullanılan parça kumaşlar ipek ve metal ipliklerden dokunmuş, geometrik süslemeler oluşturacak şekilde birleştirilmiştir (Sönmez 2019: 16) (Fotoğraf 1).



**Fotoğraf 1: Hülya Tezcan ve Sumiyo Okumura’nın 2007 yılında Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler kitabında yayınlanan, 115cm x 120cm boyutunda, Topkapı Sarayı’nda bulunan 31/1080 envanter numaralı bohça ve ayrıntısı (Sönmez 2019: 18).**

Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde yapılan bir araştırma esnasında 150cmx180cm boyutunda, küçük kare kumaş parçalarının birleştirilmesiyle oluşturulmuş bir bohça bulunmuştur (Fotoğraf 2). Topkapı Sarayı Müze Müdürü Tahsin Öz (1951: 103) *Türk Kumaş ve Kadifeleri* kitabında bu bohçadan bahsetmektedir:

*“Memleketimizde kumaş artıklarından böyle bohçalar ve benzerlerinin yapılması, tutumlu Türk kadınlarının pek eski adetlerindedir. Şüphesiz bu parçalar her ailenin refahı ve kullanabileceği kumaşın özelliğine göre değişir. İşte sarayda bulduğumuz parçalı bohça en kıymetli ve çoğu altın telli kemhâ parçalarından yapılmıştır. Bohça 15cmx15cm büyüklüğünde 120 parça kumaştan, hatta küçük parçalar da birkaç parçacık bir araya getirilip dikilerek yapılmış mozaik pano halinde idi” (Öz 1951: 103).*

17. yüzyılda dikildiği tahmin edilen bu bohçadaki kumaşların 16. ve 17. yüzyıllara ait olduğu tespit edilmiştir. Her bir parça kumaşın farklı desen özellikleri bulunmaktadır (Öz 1951: 103).



**Fotoğraf 2: Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan bohça (Öz 1951:102).**

Birçok sanat dalında uygulanan, değişik yüzeylerin birleştirilmesi dünyada kolâj adıyla bilinmektedir. Fransızca kökenli “collage” kelimesi “yapıştırma” anlamındadır. Elde bulunan basılı, çizili malzemenin bir yüzey üzerine kompozisyon oluşturacak şekilde yerleştirilmesiyle elde edilmektedir (Eroğlu 2013: 84). Kolâj sanatını uygulayan tanınmış sanatçılardan biri Picasso’dur. Kübizmin gerçeği yansıtmaya kaygısı Picasso’yu kolâja yöneltmiş, düzgün kareler halinde hazırladığı, düşey ve yatay yerleştiği çiçek desenli kâğıt parçaları ile ilk kolâjını yapmıştır (Kazaklı 2012: 4). Kolâj tekniğinin yanı sıra kıryama da olduğu gibi çalışmalarında kumaş parçalarını kullanan sanatçılar içinde Romare Bearden bulunmaktadır. Sanatçının bu alandaki en ünlü çalışmalarından biri 1970 yılında *Patchwork Quilting* adlı çalışmasıdır. Kıryama tekniğini kullanarak dev yapıtlar oluşturan bir diğer ünlü sanatçı Joana Vasconcales’dır. Kumaş parçalarını birleştirerek oluşturduğu ve 2011 yılında sergilediği *Contamination* adlı eseri kıryama çalışmasına örnektir (Sevim, Yeşilmen 2016: 184).

### **Materyal ve Metot**

Araştırmada, çeşitli yörelere ve kişilere ait kıryama seccadeleri incelenmiştir. İncelenen örneklerin 6’sı Bursa, 2’si Afyonkarahisar, 2’si Eskişehir, 1’i Ordu, 1’i Balıkesir yöresine aittir. En eski örneğin 1960 yılında dikildiği tespit edilmiştir. Araştırma, tespit edilen bu kıryama örneklerinin incelenerek, elde edilen verilerin yazılı kaynak haline getirilmesini amaçlamaktadır. Makalenin başlığı “Geleneksel Kıryama Tekniği ile Üretilmiş Seccade Örnekleri ve Özellikleri” olarak belirlenmiş ve 12 örnekle sınırlandırılmıştır. Araştırmada alan araştırması ve literatür taraması yöntemi kullanılmış, ulaşılan örneklerin boyutu, kumaş türleri tespit edilmiş, yüzeye uygulanan şekiller açısından incelenmiştir. Elde edilen veriler değerlendirilerek Türk kültüründe uygulanan kıryama tekniği hakkında genel bilgi verilmiş, eskiden ve günümüzde uygulanan kıryama seccadelerinin tekniği, kompozisyonu ve aralarındaki farklılıklar belirlenmiştir. Araştırma 2019 Ocak ve 2020 Ocak tarihleri arasında yapılmış, 15 örnek incelenmiş ve 12 örneğin bilgisine araştırmada yer verilmiştir. Sonuç bölümünde, geleneksel kıryama tekniğinin sürdürülebilmesi için önerilerde bulunulmuştur.

### **Kıryama Seccadeler Hakkında Genel Bilgi**

Seccadeler üzerinde ibadet edilen yaygılardır. İbadet ve tapınma seccadeleri, Çin’de ve eski Uygur Türklerinde önemli bir yaygıydı. İsa’dan önce Çin taş kabartmalarında hasır ya da halı üzerine oturmuş, eğlenen, ibadet eden Çin toplulukları görülmektedir. Uygur Türklerinin başkenti Koço’da renkli resimlerde görülen halıları A. Von Gabain kare ve dört köşe seccadeler olarak nitelendirmiştir. Aynı anda birden fazla kişinin ibadet edebilmesi için halılar dar ve uzun dokunmuştur. Her türlü ibadet seccadeleri kalın ve koyu bir kenar suyu ile süslenmiştir. Ortalarında çoğu zaman çiçekli motifler görülmüştür (Ögel 1991: 155). Üzerinde ibadet edilen seccadeler evde ve ibadethanelerde kullanmak için düz dokuma, halı, işleme, keçe, kıryama gibi el sanatı teknikleri kullanılarak üretilmiştir. Seccadeler genç kızların çeyizinde yer almış, ölen kişinin hayrı olması için camiye hediye edilmiştir.



Çeyizlik amacıyla hazırlanan kıryama seccadeler kullanılmamış kumaş parçalarından, günlük kullanım için hazırlanan seccadeler eski eşyalara ait kumaş parçalarından dikilmiştir. Anadolu kadını yokluklarla mücadele ederken bulduğu kumaş parçalarından giyim kuşam ve ev donatılarında kullanmak üzere yüzeyler oluşturmuştur.

### **Kıryama Seccadelerin Üretiminde Kullanılan Araç, Gereç ve Teknikler**

Kıryama tekniğini uygularken kullanılan araç ve gereçler arasında çeşitli kumaşlar, kalıplar, makas, dikme işleminde kullanılacak çeşitli boyutlarda iğne, iplik, dikiş yüzüğü, mezura, cetvel, gönye, kalıp çıkarma işleminde kullanılacak karton, ince kâğıt; parşömen kâğıdı ya da mulaj kâğıdı, kalıbın çevresini belirlemek için kalem ya da sabun, bulunmaktadır. Anadolu'da kalıp kullanmadan el yordamıyla da uygulama yapılmaktadır.

Kumaşlar, dikme işleminden artan ve eskiyen giyim kuşam unsurlarından, örtü olarak kullanılan yaygı parçalarından elde edilmektedir. Yatak örtüsü, pijama, yorgan astarlığı, şalvar, don entari, okul forması, döşek kılıfı, önlük gibi eskiyen eşyaların kumaşları kırk yamada kullanılmaktadır (Fotoğraf 3).



**Fotoğraf 3: Pijama, şalvar, çarşaf gibi eskiyen eşyaların kumaşlarından dikilmiş kıryama seccadenin detay (Küçükkurt, Bursa/Yenişehir 2019).**

Kıryama seccadelerin dikiminde kullanılan kumaş türleri arasında basma, fisto, gabardin, jarse, jorjet, kadife, muslin, panama, patiska, pazen, penye, polyester, poplin hatta atlas ve ipekli kumaşlar bulunmaktadır. Ailenin ekonomik durumuna ve elde olan malzemeye göre kumaşların türü değişmektedir. Kullanılan bu kumaşların iplik ve dokuma özellikleri farklıdır. İpek ve saten ince, kaygan bir yüzeye sahip olması, kadife ise havlı olması nedeniyle birleştirilmesinde tecrübe gerektirmektedir (Özaslan 2001: 12). Penye tarzı esneyen kumaşların kullanımı önerilmemektedir. Kumaş, verev ve düz boy ipliğine göre kesilebilir. Daha önce kullanılmamış bir kumaş yıkanıp ütülendikten sonra kullanılmalıdır. Bazı kumaşlar çekip küçülmektedir. Özellikle pamuklu ve yünlü kumaşlarda çekme payı düşünülmeli, yıkandıktan sonra kıryama çalışmasında kullanılmalıdır. Tablo 1'de, 12 seccade örneğinin önünde (ö) ve arkasında (a) kullanılan kumaş türleri ve sayıları belirtilmiştir.

Ülkü Küçükkurt, Geleneksel Kıryama Tekniği Tekniği Tekniği ile  
Üretilmiş Seccade Örnekleri, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 253-270.

Örnek	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Toplam											
Ön ve Arka	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a	ö a												
<b>Kumaş Türü</b>																								
Basma	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	13											
Fisto		x		x									2											
Gabardin		x	x	x			x			x			5											
Jarse			x			x	x			x		x	5											
Jorjet									x				1											
Kadife	x		x	x							x		4											
Muslin		x	x										2											
Panama							x						1											
Patiska							x	x					2											
Pazen	x	x	x	x	x	x	x			x	x		10											
Penye							x	x					2											
Polyester		x					x	x					3											
Peplin			x	x		x	x			x	x	x	8											
Divitin	x	x	x										3											
Saten											x		1											
Alpaka											x		1											
<b>Toplam</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>

**Tablo 1: Kıryama seccadelerde kullanılan kumaş türlerinin dağılımı (Küçükkurt 2021).**

Kıryama tekniği parça birleştirme ve applike tekniği olarak ikiye ayrılmaktadır. Yeni uygulanan teknikler arasında applike bulunurken eski örneklerde parça birleştirme tekniği daha sık karşımıza çıkmaktadır. Parça birleştirmede temel prensip, başka dikim işlemlerinden artan çeşitli türde ve boyutta kumaşların birleştirilerek değerlendirilmesidir. Çeşitli ebatta karton, deri, kâğıt, bunların bulunmadığı durumlarda kumaş parçaları da kalıp olarak kullanılmıştır. Kalıplar hazırlanırken dikiş için pay kısmının hesaplanması gerekmektedir. Birleştirme işlemi sonunda ortaya çıkacak şekilden biraz daha büyük bir kalıp hazırlanmaktadır. Hazırlanan kumaşın üzerine kalıp konularak çevresi sabunla çizilmektedir. Dikiş payına göre kesilen kumaşa kalıp teyellenip ütülenmekte, birbirine çırpma dikişle birleştirilmektedir. Şekli sabitlenen kumaştan teyeller sökülüp kalıp kumaştan ayrılmaktadır (Kazaklı 2012: 14). Birleştirilen parçalarla oluşturulan seccadenin arkası kumaş ile astarlanmaktadır. Böylece elde edilen seccadenin arkasında kalan kumaş birleştirme kısımlarının görünümü kapatılmaktadır. Aynı zamanda elde edilen kumaşın daha sağlam olması sağlanmaktadır.

### **Araştırma Bulguları**

#### **İncelenen Örnekler ve Kıryama Seccadelerin Kompozisyon Özelliği**

Geleneksel kıryama seccadelerinde üçgen, kare kumaş parçalarının birbirine eklenmesiyle elde edilen motifler bulunmaktadır. Anadolu geleneksel kıryamalarının genel desen ve kompozisyonlarında geometrik kompozisyonlar hâkimdir. Bu kompozisyonları 5 grupta toplayabiliriz:

1. Genellikle karelerin içine dörtgenler, dörtgenlerin içine yine bir kare ve onunda içine dörtgen yerleştirilerek oluşturulan kompozisyonlar
2. Şerit halinde kesilmiş kumaşların birleştirilmesiyle oluşturulmuş kompozisyonlar
3. Üçgen şeklinde kesilmiş kumaşların birleştirilmesiyle oluşturulmuş kareler
4. Paralel kenar ve üçgenlerin oluşturduğu kompozisyonlar
5. Çeşitli uzunlukta kesilmiş şeritlerin üçgen oluşturacak şekilde birleştirilmesiyle elde edilen kompozisyonlar bulunmaktadır (Fotoğraf 4). Dar ene sahip dikdörtgen bantların kare bir blok elde etmek için birleştirilmesiyle oluşan motif Amerika’da da uygulanmakta ve “Log Cabin” adı verilmektedir (Özpulat 1994: 39).



**Fotoğraf 4: Değişik uzunluklarda kesilmiş şeritlerin birleştirilmesiyle oluşturulmuş kompozisyon (Küçükkurt, Afyonkarahisar 2020).**

Çeşitli kompozisyonlar uygulanan seccadelerin dış kısmına uygulanan geometrik motifinde desenli kumaş kullanıldıysa iç geometrik parçasında desensiz kumaş kullanımına dikkat edilmiştir. Eldeki kumaş parçalarının elverdiği ölçüde renklerde denge sağlanması amaçlanmıştır. Açık tona sahip kumaşlar büyük parçalarda, koyu tona sahip kumaşlar daha iç kısımlarda kullanılmasına özen gösterilmiştir.

Genellikle seccadelerin ayak kısmı ile secde kısmının belirlenmesi ve tespihin takılabilmesi için eklemeler yapılmaktadır. Ayak kısmının kirlenmemesi için büyükçe bir kumaş parçası seccadenin ayak kısmına dikilmektedir. Bazı seccadelerin mihrap kısmı şeritlerle belirlenmektedir.

Seccadelerin boyutları 58cmx100cm, 64cmx100cm, 64cmx110cm, 64cmx114cm, 68cmx116cm, 71cmx100cm, 83cmx140cm, 85cmx142cm, 86cmx124cm arasında değişmektedir.

1 numaralı kırkyama seccade örneğini Müzeyyen Akçin (Vefat 2006) 1980 yılında Bursa, Yenişehir’in Gökçesu köyünde dikmiştir (Fotoğraf 5). Seccade 64cmx100cm boyutundadır ve Özen Çoruk’a aittir. Seccadenin yüzünde pazen, divitin, kadife, basma kumaşlar, astarında basma kumaş kullanılmıştır. Karelerin içine dörtgen ve kareler yerleştirilmiştir. Pijama,

şalvar ve döşek gibi eşyaların dönüştürülmesiyle kıryama seccade oluşturulmuştur. Yer yer kumaşlarda sökülmeler mevcuttur.



**Fotoğraf 5: Örnek 1. Müzeyyen Akçin'in diktığı kıryama seccade (Küçükkurt, Bursa/Yenişehir 2019).**

Müzeyyen Akçin'in 1990 yılında diktığı 2. örnek, 1. örnek seccade ile benzer özellikler taşımaktadır (Fotoğraf 6). 68cmx116cm boyutunda kıryama seccade Ayşen Demireller'e aittir. Seccadenin yüzünde dikişten artan kullanılmamış pazen, divitin, basma, fisto, gabardin, muslin, polyester kumaşlar, astarında ise sökülmüş okul önlüğü kumaşı akfil olarak bilinen poplin kumaşı kullanılmıştır. Karelerin içine dörtgen ve kareler yerleştirilmiştir. İyi durumdaki seccadenin ayak basılacak kısmı pazen kumaşla işaretlenmiştir.



**Fotoğraf 6: Örnek 2. Müzeyyen Akçin'in diktığı kıryama seccade (Küçükkurt, Bursa/Yenişehir 2020).**



Ülkü Küçükkurt, Geleneksel Kıryama Tekniği Tekniği Tekniği ile  
Üretilmiş Seccade Örnekleri, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 253-270.

3. örnek seccade Emine Şenol'a aittir. 71cmx100cm boyutunda olan seccadenin yüzünde dikişten artan kullanılmamış kumaşların yanı sıra kullanılmış eşyaların sökülmesiyle elde edilen pazen, divitin, kadife, jarse, muslin, basma, gabardin, poplin kumaşlar, astarında ise pazen kumaş kullanılmıştır. Karelerin içine dörtgen ve kareler yerleştirilmiştir (Fotoğraf 7).



**Fotoğraf 7: Örnek 3. Bursa, Yenişehir kıryama seccadesi (Küçükkurt, Bursa/Yenişehir 2020).**

Emine Şenol'a ait olan 4. örnek kıryama seccade, 64cmx110cm boyutundadır (Fotoğraf 8). İyi durumdaki seccadenin yüzünde, dikişten artan kullanılmamış kumaşların yanı sıra kullanılmış eşyaların sökülmesiyle elde edilen pazen, kadife, fisto, gabardin, basma kumaşlar, astarında ise pazen kumaş kullanılmıştır. Karelerin içine dörtgen ve kareler yerleştirilmiştir. Seccade iyi durumdadır.



**Fotoğraf 8: Örnek 4. Müzeyyen Akçin'in dikiği kıryama seccade (Küçükkurt, Bursa/Yenişehir 2019).**



5 numaralı Talia Gözükan'ın 1975 yılında Ordu'da diktiği kırkyama seccade örneği 85cmx142cm boyutundadır (Asılkazancı 2020). Seccadede pazen, basma, poplin gibi kumaşlar kullanılmıştır. Dikişten artan kumaşların çeşitli uzunlukta şeritler halinde kesilerek üçgen şeklinde birleştirilmesiyle desen oluşturulmuştur. Seccadenin astarı yıprandığı için sökülüştür (Fotoğraf 9).



**Fotoğraf 9: Örnek 5. Ordu yöresi, kırkyama seccade (Asılkazancı, Ordu 2020).**

6 numaralı kırkyama seccade örneği Atike Küçükkurt'un (Vefat 1990) 1970 yılında Afyonkarahisar'da diktirdiği, 83cmx140cm boyutunda olup Leman Küçükkurt'a aittir (Küçükkurt 2020). Seccadede jarse ve poplin kumaşların çeşitli uzunlukta şeritler halinde kesilerek üçgen şeklinde birleştirilmesiyle desen oluşturulmuştur. Seccadenin alın koyma yerinin belli olması için mihrap konulmuş, sağ üst tarafa tespih asmak için şerit dikilmiştir. Seccadede kahverengi, krem, mavi açık ve koyu yeşil kullanılmıştır. Astarı mavi patiska kumaşandır (Fotoğraf 10).

Ülkü Küçük Kurt, Geleneksel Kırkyama Tekniği Tekniği Tekniği ile  
Üretilmiş Seccade Örnekleri, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 253-270.



**Fotoğraf 10: Örnek 6. Afyonkarahisar yöresi kırkyama seccadenin önü ve arkası (Küçük Kurt, Afyonkarahisar 2020).**

7 numaralı örnek, Eskişehir/Sivrihisar Muhteşem Tesisi'nin mescidinde bulunmaktadır. 70cmx118cm boyutunda kırkyama seccade basma, panama, pazen, polyester, penye, gabardin, jarse, gibi kumaşların şeritler halinde kesilerek birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Astarı kırmızı patiska kumaşandır (Fotoğraf 11).



**Fotoğraf 11: Örnek 7. Sivrihisar yöresine ait kırkyama seccade (Küçük Kurt, Sivrihisar/Eskişehir 2019).**

8 numaralı örnek Eskişehir/Sivrihisar Muhteşem Tesisi'nin mescidinde bulunmaktadır. 7 numaralı örnekle benzer özelliklere sahiptir. 70cmx120cm boyutunda olan kırkyama seccade basma, polyester, penye gibi kumaşların şeritler halinde kesilerek birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Astarı, basma kumaşandır (Fotoğraf 12).



**Fotoğraf 12: Örnek 8. Sivrihisar yöresine ait kıryama seccade (Küçükkurt, Sivrihisar/Eskişehir 2019).**

9. örnekte yer alan kıryama seccade Özen Çoruk'a aittir. Seccadeyi Müzeyyen Akçin (Vefat 2006) 1995 yılında Bursa, Yenişehir'in Gökçesu köyünde dikmiştir (Çoruk 2020). 58cmx100cm boyutunda olan seccadenin yüzünde pazen, poplin, basma, jorjet kumaşlar, astarında ise okul formasının sökülmesiyle elde edilen kumaş kullanılmıştır. Üçgenlerin birleştirilmesiyle kare bölümler oluşturulmuştur. Pijama, şalvar ve döşek gibi eşyaların dönüştürülmesiyle kumaş parçaları elde edilmiştir. Ayak basma yeri döşek kılıfının sökülmesiyle, astarı ise poplin kumaşından dikilmiştir. Seccade iyi durumdadır (Fotoğraf 13).



**Fotoğraf 13: Örnek 9. Bursa, Yenişehir kıryama seccadesi  
(Küçük Kurt, Bursa/Yenişehir 2020).**

10 numaralı örnek seccadeyi, Müzeyyen Akçin 1985 yılında dikmiştir. 64cmx114cm boyutundaki kıryama seccade Ayşen Demireller'e aittir. Seccadenin yüzünde dikişten artan kullanılmamış pazen, jarse, gabardin, basma kumaşlar, astarında ise siyah poplin kumaş kullanılmıştır. Desenler paralelkenar, üçgen ve karelerden meydana getirilmiştir. İyi durumda olan seccadenin ayak basılacak kısmı siyah kumaşla işaretlenmiştir (Fotoğraf 14).



**Fotoğraf 14: Örnek 10. Bursa, Yenişehir yöresine ait kırkyama seccade  
(Küçük Kurt, Bursa/Yenişehir 2020).**

11. örnekte yer alan kırkyama seccadeyi Sevim Karaç 1978 yılında Balıkesir’de dikmiştir (Gürman 2020). Zeynep Gürman’a ait seccade 67cmx112cm boyutundadır. Seccadenin yüzünde dikişten artan kullanılmamış alpaka, kadife, saten, astarında ise poplin kumaş kullanılmıştır. Dikdörtgenler değişik renklerde iç içe yerleştirilmiştir. Ayak kısmı kirlenmemesi için patiskayla kaplanmıştır. Seccade iyi durumdadır (Fotoğraf 15).



**Fotoğraf 15: Örnek 11. Balıkesir yöresi kırkyama seccadesinin önü ve arkası  
(Küçük Kurt, Afyonkarahisar 2020).**



12. örnek Atike Küçük Kurt'un (Vefat 1990) 1960 yılında Afyonkarahisar'da diktirdiği kırkyama seccadedir (Küçük Kurt 2020). 86cmx124cm boyutunda olan seccade Leman Küçük Kurt'a aittir. Seccadede jarse, basma ve poplin gibi kumaşlar kullanılmıştır. Üçgenlerin birleştirilmesiyle kare bölümler oluşturulmuştur. Seccadenin alın koyma yerinin belli olması için mihrap konulmuş, sağ alt kısmına tespih asmak için şerit dikilmiştir. Seccadede kahverengi, krem, pembe, sarı, mavi ve açık yeşil kullanılmıştır. Astarı basma kumaştandır (Fotoğraf 16).



**Fotoğraf 16: Örnek 12. Afyonkarahisar yöresi kırkyama seccadenin önü ve arkası (Küçük Kurt, Afyonkarahisar 2020).**

## Sonuç

Kırkyama tasarruf etme, kumaşları değerlendirme fikrinden ortaya çıkmıştır. Bu fikirle insanoğlunun estetik görüşü birleşince planlı oluşturulan şekiller, renkler, desenler, birbirine uygun düzenlemeler oluşmuştur. Uyumlu, planlı uygulama, elde var olan malzemenin sınıflandırılmasına yol açmış, zamanla motif uygulamaları gelişme göstermiştir. Kırkyama ürünlerinde kullanılan kumaşların cinsi, dokuma özelliği, desenleri üretildikleri dönemin ekonomik durumu ve sanatsal bakış açısı hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. Kırkyamanın zengin kumaş türlerini bünyesinde barındırması, tasarıma olanak tanınması sanatçıları etkilemiş, kırkyama tekniğini kullanarak oluşturulan tekstil ürünleri beğeni kazanmıştır. Basma, fisto, gabardin, jarse, jorjet, kadife, muslin, panama, patiska, pazen, penye, polyester, poplin, ipek, saten gibi kumaşlar seccadelerde kullanılmış, 58cmx100cm ve 86cmx124cm arasında boyut değişiklik göstermiştir.

12 örnek, kullanılan kumaş türleri açısından değerlendirildiğinde; seccadelerde en çok basma kumaşın, en az jorjet, panama, alpaka, saten kumaşın kullanıldığı tespit edilmiştir.

Astar kumaşlarında ise en çok poplin, en az patiska ve pazen kumaş tercih edilmiştir. En çok kumaş türü 3. örnekte, en az kumaş türü ise 5, 6 ve 12. örnekte kullanılmıştır.

Geçmişteki kıryama seccade örneklerinde kare, dikdörtgen, paralelkenar, üçgen gibi geometrik formlar kullanılırken günümüzde çeşitli kalıplarla yıldız, çiçek, yaprak gibi desenler ve geometrik şekillerin gölgesi verilerek boyutlu görüntüler oluşturulmaktadır. Eski kıryama örneklerinde, dikişten artan ve kullanılmış eşyaların sökülmesiyle elde edilen kumaşlar değerlendirilmiştir. Günümüzde uygulanan kıryama örneklerinde daha çok kompozisyon belirlenerek kumaş seçimi yapılmaktadır. Hazırlanan kompozisyona göre kumaş tedarik edilerek görsellik ön plana çıkmaktadır (Fotoğraf 17).



**Fotoğraf 17: Sinan Aytaş'ın dikmiş olduğu kıryama yatak örtüsü  
(Küçük Kurt, Afyonkarahisar 2019).**

Günümüzde yeni teknik ve yorumlarla kendine uygulama alanı bulan kıryama ürünlerinin tarihini, sanatsal gelişimini belgelemek önemlidir. El sanatlarımız arasında olan kıryama tekniği günümüzde yaygın olarak kullanılan, seccade dışında da uygulama alanı bulan, geniş kullanım alanına sahip bir teknik olmaya devam etmektedir. Kıryama tekniğinin öğretilmesi bu alanda sanatçı yetiştirilmesini sağlayacaktır. Açılacak kurslarla kıryamanın daha geniş kitlelere öğretilmesi sağlanmalı, kültürel mirasımız olan kıryamanın daha uzun yıllar uygulanmasına olanak tanınmalıdır.

### **Kaynakça**

- Ercilasun, Ahmet Bican; Akkoyunlu, Ziyat (2015). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânı Lugâti't Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Karatay Kılıç, Semra (Temmuz 2019). "Kıryama Geleneği ve Kullanım Alanları", *Journal of Arts*, C. 2, S. 3, s. 141-150.

Ülkü Küçük Kurt, Geleneksel Kırkyama Tekniği Tekniği Tekniği ile  
Üretilmiş Seccade Örnekleri, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 253-270.

- Kazaklı, Alparslan. (2012). Kolaj Tekniğinin Takı ve Mücevher Sanatına Uygulanması. Yüksek Lisans tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı.
- Odabaşı, Emine (Ed.) (2021). “Kırkyama-Kırkpare Yapımı”, Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi (C. 2). Ankara: T.C. Ticaret Bakanlığı Yayını, s. 15-25.
- Ögel, Bahaeddin (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş 3*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öz, Tahsin (1951). *Türk Kumaş ve Kadifeleri II*. İstanbul: Ekonomi ve Ticaret Bakanlığı Yayınları.
- Özaslan, Selamet (2001). *Geleneksel Sanatlarımızdan Kırkpare-Parça Birleştirme (Patchwork)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özputat, Füsün (Eylül 1994). “Geleneksel Kültürümüzde Kırkpare”. *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, C. 8, s. 45-46.
- Sevim, Sibel; Yeşilmen, Nesrin (Ocak 2016). “Kırkyama’nın Seramik Sanatına Yansıması: Zoe Hillyard Örneği”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, C. 6, S. 1, s.180-190.
- Sönmez, Emine (2019). Günümüz Sanatında Kırkyama Tekniğinin Kullanımı ve Uygulamalar. Yüksek Lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

**Kaynak Kişiler**

- Asılkazancı, Ayşe, Ordu, 2020.
- Çoruk, Özen, Bursa/Yenişehir, 2020.
- Gürman, Zeynep, Afyonkarahisar, 2020.
- Küçük Kurt, Leman, Afyonkarahisar, 2020.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 28.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 18.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Çolak, S.; Uğurlu, S. S. (2022). "2020-2021 Yıllarında 'Scythia' Bienali'nde Sergilenen Sanatsal Dokuma Eserler". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 271-298.

\*Citation: Çolak, S.; Uğurlu, S. S. (2022). "Artworks Woven With The Kilim Technique That Exhibited At The 'Scythia' Biennial In 2020-2021". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 271-298.

## 2020-2021 YILLARINDA "SCYTHIA" BİENALİ'NDE SERGİLENER SANATSAL DOKUMA ESERLER

*Selen ÇOLAK\* Servet Senem UĞURLU\*\**

### Öz

Uygurlık tarihi boyunca insanlar, korunmak, giyinmek ve barınmak gibi gereksinimlerini çeşitli dokusal yüzeyler ile karşılamıştır. Gelişim süreciyle birlikte elde ettiği doğal malzemeler ve boya, baskı, nakış gibi tekniklerle tekstil örneklerini oluşturmuşlardır. İnsanlar yaptıkları bazı tekstilleri ise birer sanat eserine dönüştürmüşlerdir. Dokumacılık tarihi incelediğinde, her kültür ve coğrafyada yaşayan insanların, yaşadıkları dönemin şartlarına göre farklı hammadde, teknik, ifade biçimi kullanıldıkları görülmektedir.

İnsanlar dokumalarında temel dokuma teknikleri kullanmışlardır. Bu temel tekniklerin ilki ve en dayanıklısı bezayağıdır. Bu teknikle yapılan dokumalarda atıklar çözgülerin görülmeceği kadar sıkıştırılırsa kilim olur. Kilim tekniği, tüm dünyada en yaygın olarak kullanılan dokuma teknikleri arasındadır. Bu tekniğin Anadolu, Asya, Avrupa, Afrika, Amerika gibi dünya üzerinde çok farklı yerlerde kullanıldığı bilinmektedir. Dünyada devam eden geleneksel iz, yaşamda değişim ve gelişimler, farklılaşan sanatsal ve estetik bakışlar etkisinde, tekstil sanatı eserlerinde kilim tekniği ve türevleri tekrar tekrar kullanılmaktadır.

İlk olarak 1962 yılında Lozan Bienali ile başlayan tekstil sanatı sergilerinin benzerleri tüm dünyada belirli ülke ve kuruluşlarca yapılmaktadır. Bu sergilerden biri de 1995 yılında başlayarak günümüze kadar periyodik olarak devam eden, çok sayıda ülkeden sanat eserlerinin ön jürili elemeye katıldığı "İskit" Uluslararası Bienal Sempozyumu, Tekstil ve Elyaf Sanatı Konferans ve Sergisi etkinliğidir.

Bu makale; "İskit" Uluslararası Bienal Sempozyumu, Tekstil ve Elyaf Sanatı Konferans ve Sergisi kapsamında düzenlenmiş 2020-2021 yıllarına ait üç sergide kilim / tapestry tekniği kullanılarak yapılmış yeni çalışmaları bir araya getirmektedir. Sanat eserlerinde kullanılan tekniğin ortak olması göz önünde tutulmuştur. İnsanların kullandığı en eski tekniklerin uluslararası sanat eserlerinde kullanılmaları, günümüz yansımaları ve bağlantılarının incelenmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tekstil, Sanat, Scythia, Bienal, Dokuma

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Halı-Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Programı, İstanbul. [selen-colak@hotmail.com](mailto:selen-colak@hotmail.com) / ORCID: 0000-0002-8382-4501.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul. [senem-ugurlu@windowslive.com](mailto:senem-ugurlu@windowslive.com) / ORCID: 0000-0003-2307-9623.

## **ARTISTIC WOVEN WORKS THAT EXHIBITED AT THE "SCYTHIA" BIENNIAL IN 2020-2021**

### **Abstract**

Throughout the history of civilization, people have met their needs such as protection, clothing and shelter with various textural surfaces. They created textile samples with natural materials and techniques such as dyeing, printing and embroidery, which they obtained with the development process. People have turned some of their textiles into works of art. When weaving history is examined, it is seen that people living in every culture and geography use different raw materials, techniques and expressions according to the conditions of the period they live in.

People used basic weaving techniques in their woven. The first and most durable of these basic techniques is plain weave. In weaving made with this technique, if the wefts are so compressed that the warps are not visible, it becomes a kilim. Kilim technique is among the most widely used weaving techniques all over the world. It is known that this technique is used in many different places in the world such as Anatolia, Asia, Europe, Africa and America. Kilim technique and its derivatives are used repeatedly in textile art works under the influence of the continuing traditional trace in the world, changes and developments in life, and differing artistic and aesthetic views.

The textile art exhibitions, which first started with the Lausanne Biennial in 1962, are held by certain countries and organizations all over the world. One of these exhibitions is the "Scythian" International Biennial Symposium, Textile and Fiber Art Conference and Exhibition event, which started in 1995 and continues periodically until today, in which works of art from many countries participate with preliminary jury selection.

This article, The "Scythian" International Biennial Symposium brings together new works made using the kilim / tapestry technique in three exhibitions for the years 2020-2021, organized as part of the Textile and Fiber Art Conference and Exhibition. It has been taken into account that the technique used in the works of art is common. It is aimed to use the oldest techniques used by people in international works of art, to examine today's reflections and connections.

**Keywords:** Textile, Art, Scythia, Biennial, Weaving.



## Giriş

İnsanlık tarihinin en önemli kültür aşamalarından olan dokumacılık, insanın yaşadığı olumsuz ortamlardan kendisini korumak, onları yaşanır duruma getirmek, mekân içerisinde yalıtımı güçlendirmek ve süslemek için vazgeçilmez olgulardır. Dokumalar zamanla sosyo-kültürel etkilerle insanın bir yere ait olduğunu belirlemede de kullanılmıştır. Bunlar, temelde kirkitli, mekikli ve özel yapılı dokumalarla çeşitlenmektedir.

Kirkitli dokumalarda en sık tercih edilen tekniklerden olan kilim tekniği, tüm dünyadaki dokumalarda da görülmektedir. *"Kilim sözcüğü, Orta Asya'dan Doğu Avrupa'ya kadar olan coğrafyada ve Kuzey Afrika'nın bir bölümünde farklı telaffuzlarla, hecelemelerle kullanılan havsız dokunan yapıların genel ifadesidir"* (Atlıhan 2011: 36).

Kilimler geleneksel yaşamın vazgeçilmez bir öğesidir. Öncelikle kilimlerin hafif olması nedeniyle onların fonksiyonellikleri ön plana çıkmaktadır. *"Geleneksel göçer ve yerleşik yaşamda kilim ve kilim benzeri dokuma çeşitleri çok kullanılmıştır... Kilim ve kilim türü sayılan bu dokumalara desen ve teknik benzerliklerle Orta Asya, Hindistan, Mısır, Avrupa, İskandinav ülkeleri ve Amerika gibi birçok yerde rastlanmaktadır"* (Uğurlu 1997: 1009). Kilimler, insanların gelenek ve görenekleri doğrultusunda dokunmaktadır. Bu dokumalar geçmişten günümüze gelen bir köprü ve görsel belgelerdir. Kilim tekniği, dünyada yaygın olarak kullanılmaktadır.

Tapestrylerde kilim tekniği kullanılmasına karşın, dokumalarda bu teknik kullanılarak resimsel ya da sanatsal etki yansıtılmaya çalışılmaktadır. Resimsel etkinin yakalanması için dokuma sırasında farklı kenetlemeler kullanılmaktadır. Kilim tekniğinin kilimlerde kullanılmasında ise işlevselliğinin yanı sıra bezeme / süsleme unsuru olmasına da önem verilmiştir. Çağdaş sanat kapsamında yapılan tapestrylerde estetik ve görsellik ön planda olurken kilimlerde fonksiyonellik önceliklidir.

Tapestry ve kilim dokumaları karşılaştırılsa ikisi de ısı yalıtımı sağlamaktadır. Ancak tapestryler daha çok kişisel olarak yapıldığı için dokuyanın kimliği bilinmektedir. Kilimlerde ise genellikle yapanın kimliği belli değildir. Ancak motif ve desenlerden dokumacının kimliğini yakınları tahmin edilebilir.

1962 yılında düzenlenen Lozan Tapestry Bienali'nde sergilenen bazı eserler teknikleri ile dikkat çekmiştir. Bu eserlerde çoğunlukla geleneksel kilim tekniği kullanılmıştır. Bu bienalde sergilenen sanat eserlerinde dokusal yüzey oluşturma tekniklerinin yanında kilim tekniğinin kullanılması, tekstil sanatına ivme kazandırmıştır.

Günümüzde devam eden bienal, trienal ve özel olarak düzenlenen sergilerde kilim ve tapestry kavramlarının aynı ve daima iç içe olduğu görülmektedir. 1995 yılında Ukraynalı Ludmila Egorova ve Andrew Schneider'in çabaları ve girişimleri ile başlatılan "Scythia" uluslararası tekstil sanatı ve sergileri günümüze kadar düzenlenmiş olup tekstil sanatçıları ve

meraklıları için dünyanın önemli ve periyodik etkinlikler düzenleyen merkezlerinden biri olmuştur.

Bu araştırmada 2020-2021 yıllarında "Scythia" Bienali'nde sergilenen eserlerden tapestry ve kilim teknikli eserler incelenecek ve sanatsal dokumalar hakkında bilgi verilecektir. Sergilenen sanatsal dokumalarda kullanılan kilim ve tapestry teknikleri hakkında benzerlikler vurgulanacak, üç sergiden seçilen eserler incelenecektir.

### **Tapestry / Goblen**

Çok sayıda insan için tapestry sözcüğü, Avrupa'da resimsel olarak dokunmuş dokumaların görüntülerini çağırırsa da bu teknikler, dünyanın her yerindeki dokumacılar tarafından kullanılmıştır. Terim, bir tarz ya da görüntüye değil, bir dokuma yapısına gönderme yapmaktadır (Mallet 2000: 72).

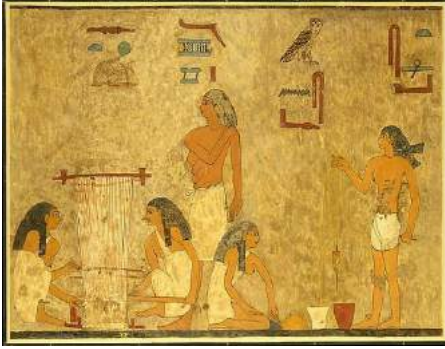
Tapestryde dokuma genellikle atkı yüzlüdür. *"En temel anlamıyla "kilim" terimi, bazen geleneksel bir dokumada bazen de bir tapestryde de kullanılsa da tapestrylerde kullanılan teknik, kilim tekniğidir"* (Mallet 2000: 72). Bununla birlikte geleneksel dokumalarda kullanılan kilim tekniği, dokuyan ya da kullanan insanlar için yaşamlarını kolaylaştıran fonksiyonel özellikler göstermektedir.

Tapestry'nin *"daha çok figüratif desenlerin uygulandığı çeşitli ilik yok etme tekniklerinin kullanıldığı Çin'den Peru'ya İskandinavya'dan Kuzey Afrika'ya, dünyanın pek çok yerinde çok eski zamanlardan bu yana uygulanan atkı yüzlü dokuma türü"* (Balpınar 1982: 116) olduğu bilinmektedir. Mısır'da M.Ö. 1500'e tarihlenen bir mezar duvarında dokuyucu ve dokuma tezgahının resmedildiği bir duvar resmi bulunmuştur (Atlıhan 2011: 68).

Tapestrylerde malzeme olarak yün ve ayrıntılar için beyaz ham pamuk kullanılmıştır. 15. yüzyıldan itibaren tapestrylerde ipek ve kılıptan malzeme de kullanılmaya başlanmıştır. 1962 tarihli Lozan Bienali'nden itibaren yün, pamuk, kumaş, keçe, çeşitli lif ve iplikler kullanıldığı görülmektedir.

Tekstil sanatı için kullanılan malzemeler arttıkça ve çeşitlendikçe sanatçılar farklı malzeme arayışına başlamış, günümüze kadar gelen süreçte tapestrylerde başlıca grubu iplikler oluştursa da bunların yanı sıra kumaş parçası, metal, kâğıt, plastik, ağaç kabuğu, ahşap, deri gibi çeşitli malzemeler kullanılmıştır.

Tablolarda boya ile yapılmış çeşitli renk geçişleri, tapestrylerde farklı renkteki ipliklerle dokunarak yapılmıştır. Malzemenin kendisi kullanıldığı için, resim sanatına gerçeklik kazandırmıştır. Geleneksel örneklerden etkileşim sağlanmasıyla resim sanatı zenginleşmiştir. Tapestrylerde atkı, çözü, üretilecek eser, sanatçının kişisel seçimine göre değişmekte, çeşitli malzemeler serbest ve dönemin sanat anlayışına uygun şekilde güncellenerek kullanılabilir.



**Resim 1.** Eski Mısır'da M.Ö. 1500'e tarihlenen dokumacıları gösteren duvar resmi, <https://ghorbany.com/inspiration/ancient-history-of-egyptian-weavers> , 28.02.2022



**Resim 2.** Kırmızı figürlü "Penelope ve Telemachos" isimli seramik vazoda Penelope tezgâhı, M.Ö. 5. yüzyıl, the Museo Archeologico in Chiusi, <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUREZ2KY.html> , 02.02.2022

Soğuğu fazla olan kuzey ülkelerinde soğuktan yalıtım sağlamak için mekânların iç duvarlarında tapestry dokumalar kullanılmıştır. Ayrıca kilise, şapel, katedral gibi dini yapılar ile saray, şato, kale, malikâne gibi yapıların duvarlarında tapestryler sıklıkla tercih edilmiştir. Hatta bazı ressamın tabloları tapestry olarak dokunmuştur.

Fransa Aubusson'da dokuma geçmişi 15. yüzyıla uzanan bir yerleşim biriminde, üretim kalitesinin üstünlüğü 1665 yılında Aubusson "Royal Manufacture of Tapestries" ismiyle tescillenmiş, kasabada Aubusson üretimi yapılan çok sayıda tapestry atölyeleri tarafından üretim devam etmiş, Abusson tapestryleri Avrupa'da tasarımlarıyla özellikle iç mekânlarda tercih edilen dokumalar olmuşlardır (Simonet, Gerard, Giraud 2019: 5). Tapestry dokumalar, Ortaçağ bitiminden 19. yüzyıla kadar iç mekân mobilyalarında döşemelik ve perdelik kumaş gibi amaçlarla da kullanılmıştır. Tablo gibi dokunan tapestry dokumalar döneme ait bir resim tablosu kadar bilgi içermektedir. 18. yüzyılda başlayan Sanayi / Endüstri Devrimi nedeniyle el dokumacılığı zarar görmüştür. 18. yüzyıldan sonra endüstri devrimiyle ve çeşitli olayların yaşanması nedeniyle tapestryler eski önemini yitirmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de William Morris tarafından başlatılan Arts&Crafts Movement / Sanatlar ve El Sanatları Akımı ve William Morris'in Merton Abbey isimli atölyeyi kurması sayesinde değişmiş, tapestry dokumalar yeniden popüler olmuştur. Bu akım, Jugendstil / Art Nouveau akımını da etkilemiştir. 1919 yılında Walter Gropius tarafından el sanatı ve sanatı birleştirmek için kurulan Bauhaus, "Sanat toplum içindir" düşüncesiyle sanat eğitimi vermiş ve yönlendirilmiştir. Bauhaus Okulu'nun sanatın her alanında etkili olduğu görülmüştür. Bauhaus Okulu'ndaki tapestry çalışmalarıyla eski dönemleri gibi aktif şekilde dokumalar üretilmeye başlanmıştır.

20. yüzyılda Fransız Jean Lurçat sayesinde tapestry geleneği tekrar gündeme gelmiştir. Bu dönemde ressamlar resimlerini dokuma tekniğiyle yorumlamış ya da dokutturmuşlardır. "Lurçat tapestryi bir duvar olarak tanımlarken, Le Corbusier de tapestryi taşınabilir duvar olarak tanımlamaktaydı. Morris, Lurçat, soyut sanatın dâhilerinden Kandinsky, Itten, Le Corbusier gibi sanatçıların deneyseği, temel eğitimi, sanatsal dokumaların gelişiminde özgün ve çağdaş yorumlarla ifade edilmesinde etkili olmuştur" (Özkan 2011: 87). Özellikle Matisse gibi ressamların sayesinde oryantalist anlayıştaki resimlerin ifade aracı olarak dokumaların kullanıldığı görülmüştür.

20. yüzyıldaki dünya savaşları ile 1960'lı yıllar sonrası süreç içerisinde yapılan sanatsal tekstiller, dünya sanatına önemli değerler sağlamıştır. 1962 yılında düzenlenen Lozan Tapestry Bienali ile dönüm noktası yaşanmıştır. 1962-1995 yılları arasında düzenlenen Lozan Tapestry Bienali günümüz tekstil sanatı örneklerinin temelini atmıştır. Lozan Bienallerinde eserleri sergilenen tekstil sanatçılarından Magdalena Abakanowicz'in bakış açısını, Aydın Uğurlu'nun "Sanat Çevresi" dergisinde yayınlanan "El Dokumacılığı Sanatında Çağdaş Yorumlar" başlıklı makalesinde şöyle aktarmıştır:

*"Uygarlığımızın başından beri bize eşlik etmiş olan el dokumacılığı modası geçmiş diye düşünülür. Dokuma bir süs elemanı olma ve resmi kopya etmesinden önce, insanı koruyan bir örtüydü ve onu düşman ortamda koruyordu. Ben yapıtlarımda bu ilkeyi göstermek istedim ve üç boyutlu dokumalarımı duvardan kurtarıp onları duvar ve çadır gibi diktim ve içine insanın girip dokusal yüzeyi hissedebileceği büyüklükte dokudum. Elle dokunmuş her santimetrekare, doğa elemanı gibi birbirine benzemez. Ben insanın duyu dünyasını, vücudun bir sanat eserine dokunma etkisiyle genişletmek istiyorum"* (Uğurlu 1985: 60).

New Age akımıyla farklı kültürlerin birleşimi, mistik yaklaşımlar ve yeni perspektiflerle düşüncelerin yayılması tekstil sanatında yeni yaklaşımlar oluşturmuştur. Tüm bunlara ek olarak, Avrupa'da başlayan hippie kavramı ve yaşam biçimi ile kültürlerin birleşmesine neden olmuş, bu dönem gençleri arasında kilimler ve etnik olan çok sayıda örnek değer kazanarak popüler olmuştur.

Kilim ve tapestry kavramlarının aslında her daim iç içe olduğu günümüz bienallerinde de görülmektedir. Türk dokuma tarihinin engin ve derin bilgileri, evrensel "tekstil sanatı" bağlamında 1970 ve sonrasında aktif olarak üretilmeye başlanmıştır. Buna ön ayak olanlar sanatçı ve akademisyenlerdir.

## **Kilim**

Kilimler, göçebe kültürü yaşam tarzına özel ve çeşitli kullanım amaçları için üretilmiş havsız kirkitli dokumalardır. Asya Anadolu kilimlerinin köken ve gelişimiyle ilgili yapılan araştırmalarda, bir grubun Anadolu'dan yayıldığı, diğer grubun ise halılarda olduğu gibi Orta Asya'dan gelen göçebe Oğuz boyları aracılığıyla Anadolu'ya geldiği bilinmektedir.

Geleneksel havsız kirkitli dokumalarda en yaygın kullanılan ve bilinen teknik kilimdir. Kilim temel olarak iki ağızlık temelinde çözgü ve atkı hareketleriyle bezayağı dokuma örgüsünde dokunmaktadır. Kilimin ön yüzü ve sırtı aynı görünümündedir. Dokuma sırasında çözgüler, atkılara göre çok gergin, çözgü sıklığına göre atkı sıklığı daha çok ve atkılar çözgüleri örtmektedir (Uğurlu 1988: 193). Kilimler bezayağı dokuma örgüsünde dokunmasına karşın atkılar kirkitle sıkıştırılarak kilim yüzeyinde çözgülerin görünmediği, atkılarının görüldüğü geleneksel bir dokumadır. Bu nedenle kilim, atkı yüzü bir dokuma olarak kabul edilmektedir (Uğurlu 2018: 4).

*"Motif ve desen kompozisyonuna göre kilim dokunurken; dokumada kullanılan renkli atkı iplikleri motif sınırlarındaki çözgülerden döndürülerek dokunur. Motifler kilim tekniğine uygun olmadığında ise motif sınırlarındaki çözgü aralarında "ılık" olarak isimlendirilen boşlukların oluşmasına neden olur. Bir santimetreden fazla olan çözgü boşluklarını oluşmasını engellemek için "kenetleme" yapılmalıdır. Bunun için motif iplikleri ile motif sınırlarında, diğer motifin ipliği ile çeşitli bağlantılar yapılmakta ve motiflerin çevrelerinde istenmeyen dikey boşluklar önlenmeye çalışılmaktadır"* (Uğurlu 2018: 4-5).

Kilimlerde uzun iliklerin oluşturulması hata olarak görüldüğü için dokuma tekniğine uygun motifler kullanılmaktadır. Bunlar ise; farklı uygulama çeşitleri ile yapılır. Kilimlerde ilikleri aza indirmek ve kenetlemeler yapmak için çeşitli uygulamalar görülmektedir. Bunlar ilikli kilim, iliksiz kilim, eğri atkılı, ek atkılı, atkılarının çift kenetlenmesi, atkılarının tek kenetlenmesi, sarma kontürlü, eğri atkılı kontürlü ve atkılarının aynı çözgüden dönerek iliklerin yok edildiği uygulamalardır (Balpınar Acar 1982: 45-54).

Günümüz kilimlerinde, klasik etkisi olması açısından hala aynı malzeme ve tekniklerden yararlanılmaktadır. Anadolu kilimleri, onları dokuyanlar tarafından kişisel kullanım için dokunmuştur ve folklorik özellikler taşımaktadır. Halk sanatının ulusal sanata, ulusal sanatın ise güzel sanatlara taşınması önemlidir.

### **İskit / Scythia ve Sanatı**

*"Orta Asya'da Türk kültürünün başlangıcı "Ön Türkler" olarak kabul edilen İskitlere dayanır. Yaklaşık olarak M.Ö. 8. yüzyılda tarih sahnesine çıkan ve M.S. 3. yüzyıla kadar hakimiyetlerini devam ettiren İskitler, doğuda Çin Seddi'nden batıda Tuna nehrine kadar uzanan geniş bir sahada varlıklarını korumuşlardır"* (Begiç 2017: 20). İskitler yaklaşık olarak 7000 kilometreden fazla bir alana yayılmışlardır. Bu nedenle İskitler birçok farklı kavim ve devlet tarafından bilinmekte ve onların kültürel yapıları ve isimlerinden bahsedilmektedir.

Kuzeydoğu Asya'da İskitler, Sakha adıyla bilinmektedir. Sakhaların sözlü edebiyatı, folklor, dans ve müzik gelenekleri zengindir (Berkmen 2017: 80-81). Yaşamlarını hayvancılıkla sağlayan İskitlerin ilk yurtlarının Güney Sibiryaya çevresindeki bozkırlar olduğu





Herodotos, Med kralı Kyros ile savaşı ve onu yenen Massagetlerin ünlü kraliçesi Tomris'ten de bahsetmiştir. Massagetlerin giyim kuşam ve yaşam tarzlarının Skythler gibi olduğunu, hatta en değerlileri olan atlara binebilmek için pantolonu icat ettiklerini, tanrı olarak Güneş'e taptiklarını, atlı /süvari ve yaya / piyade olarak savaşabildiklerini, savaşırken ok, kargı ve sagaris adlı baltalarını, ülkelerinde demir ve gümüş olmadığı için silahlarını altın ve bakırdan yapmış olduklarını yazmıştır (Herodotos 2018: 113-114). "*Orta Asya Türk sanatının özünü oluşturan Hayvan Üslubu İskit döneminde yaygın olarak kullanılmış ve daha sonraki Türk topluluklarının sanat anlayışını etkilemiştir*" (Beğiç 2017: 22).

Kullanım eşyaları üzerine uyguladıkları "hayvan üslubu" onların sayesinde tüm Avrupa'ya yayılmıştır. "Büyük Göçler" ile Orta Asya'dan Hazar Denizi kuzey ve güneyinden göç ederek Avrupa'ya gelen İskitler; altın işleme, boyarmadde hazırlama, kumaş boyama gibi önemli bilgileri Avrupa'daki insanlara öğretmişleridir (Tekçe 1993: 52).

Orta Asya göçebe sanatı, özgün ve güçlü yaşam tarzıyla oluşturulmuştur. Bu kültür, inanç, günlük yaşam, giyim, savaş gibi olumlu-olumsuz etkenlerle oluştuğu için yerleşik kültür sanatından oldukça farklıdır. Göçebe kültürün sanatında yırtıcı ve yıpratıcı bozkır yaşamı içerisinde "*yaşadıkları dünyayı anlatan doğal olarak mücadelecı, dinamik, güçlü, hayat dolu, hayal gücü çok gelişmiş ve inançları ile mükemmel bir bütünlük sağlayan özgün bir sanat anlayışı ortaya koyar*" (Özkeçeci 2004: 99).

Hayvan üslubu eserlerinde, hayvanların kendilerine has özellikleri, hırs, korku, çeviklik, hantallık gibi kavramlar ile sanatçılar tarafından görselleştirilmiştir (Özkeçeci 2004: 99). İskitlerde geyik, dağ keçisi, at, kartal benzeri kuş, hayat ağacı, ağaç ve ejder motifleri, arkeolojik buluntularda görülmektedir (Özkeçeci 2004: 71-90). Halı dokuma geleneği ise Oğuz boylarının göçleriyle Orta Asya ve Kafkasya'dan Avrupa'ya gelmiştir (Tekçe 1993: 53-54).

İskitler, "göçebe", "avcı göçebe", "atlı göçebe" olmak üzere üç gruptur ve Orta Asya Bakır Çağından beri giysilerini hayvan motifleri, vücutlarını ise hayvan döğmeleri süslemişlerdir. Hayvan motiflerini görselleştirirken doğal görünümüyle ya da stilize ederek kullandıkları bilinmektedir.

"*M.Ö. 5.-4. yüzyıla ait Kırım Boğazı etrafındaki kurganlardan çıkan ve ticaret malzemesi olduğu anlaşılan buluntular, hiçbir dönemde bu kadar çeşitli ve kaliteli olmamıştır.... Don nehri ağzındaki Tanais; Kerch Boğazı 'ndaki Pantikapaion, Bug nehri ağzındaki Olbia, Asya, Balkanlar, Mezopotamya ve Anadolu arasındaki ticaretin kavşak noktasını oluşturdu*" (Yılmaz 2002: 33).

Dönemin Podolia ve günümüzün Kiev bölgesinde, Grek sanatçılara ait olduğu düşünülen çok sayıda amfora arkeolojik buluntu olarak çıkartılmıştır. İyonların bölgede olması sanatsal açıdan gelişim sağlamıştır. İskitler, Greklerle iletişime geçtiklerinde, o döneme kadar sadece

vaşî hayvanları ve hayvan davranışlarını betimlerlerken etkileşim sonucunda sosyal yaşamı tasvir eden sahneleri de eserlerinde görselleştirmeye çalışmışlardır (Yılmaz 2002: 33).

M.Ö. 5. ve 4. yüzyıldaki Solokha buluntuları arasındaki bir tarakta Makedon bir süvari ile iki İskitlinin savaşı tasvir edilmiştir. Bu betimleme sahip oldukları bozkır kültürünün getirdiği hayvan üslubunu hatırlatmaktadır. "İskitlerin bir kültür oluşturmalarından en belirleyici öğeleri olan seramik üretimi ve ev mimarisinde büyük değişiklikler gözlemlenmeye başlar. Kalıcı kütük evler yerlerini, çarçabuk toplanarak kaldırılabilen direksiz çadırlara bıraktılar" (Yılmaz 2002: 34).



Resim 3. Savaş sahneli altın İskit tarağı, M.Ö. 5. yüzyıl geç dönem – M.Ö. 4. yüzyıl erken dönem, Hermitage Museum, <https://www.thecollector.com/who-were-the-scythians/>, 30.02.2022



Resim 4. Kırım bölgesinde yapılan kurgan kazısında bulunan arkeolojik buluntuların in-situ/kazı sırasındaki durumları (Yılmaz 2002: 31)

Halk yarı göçebe ve yerleşik yaşam kurmaya çalışanlar olarak ayrılmıştır. Bu da köy yaşamının sağlam bir temelini olması ve ardından şehir hayatının yerleşmesiyle devam etmiştir. Dinî inançları gereği Şaman öğretilerle uyguladıkları çeşitli ritüellerde, hayvan bilinciyle bütünleştikleri için çeşitli hayvan postları ve aksesuarları kullanmışlardır.

Kullandıkları eşyalarını bile hayvan motifleriyle süslemişlerdir. Tüm bu örnekler resimsel kaynaklar olmuştur. "Göçebelerin kullandığı hayvan motifleri, Mısır ve Mezopotamya'dakiler gibi durağan değillerdir; aksine, sanatçı sanki bir hareketin anını yakalamış gibi figürleri dondurmıştır. Bu üslup, Demir Çağına geldiğinde İç Asya'daki yerli boylar arasında filizlenmişti, karşılıklı ilişkiler sonucunda gelişti ve tüm bozkır coğrafyasına yayıldı" (Yılmaz 2002: 36).



Resim 5. Pazırık halısı, M.Ö. 5.-4. yüzyıl, 183 x 200 cm, Altay Bölgesi, Pazırık Höyüğü No.5, Hermitage Museum, Env. No. 1687-93,

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879870> ,  
21.02.2022.



Resim 6. Pazırık kilim ayrıntısı, M.Ö. 5.-4. yüzyıl, Altay Bölgesi, Pazırık Höyüğü No.5, Hermitage Museum, Env. No. 1687-93,

<https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoaen/main/#node78>, 27.02.2022

Slavca sınır bölgesi anlamına gelen Ukrayna adı, Kazak ismiyle aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Türkçe, öncü keşif birlikleri için kullanılan bu isim, "hafif süvari" anlamındadır. Ukrayna ismi ilk kez 1462 yılında Kör Vassili'nin hükümdarlığı döneminde Rus kroniklerine kaydedilmiştir (Atabinen 1987: 90). İskitlerle ilgili ilk bilimsel notlar, Smolensk rahibi Andrei Lyzlov tarafından yazılan 1692 tarihli "History of the Scythians" isimli kitapta anlatılmaktadır. Bölgede yapılan kazılar, bu dönemde olmasına karşın tarihi bölgeler define hırsızları tarafından talan edilmiş ve arkeolojik eserler kaçırılmıştır (Yılmaz 2002: 39).

*"1718 yılına gelindiğinde soygun işi öyle rayından çıkmış bir halde ilerliyordu ki I. Petro, bütün yeraltı zenginliklerinin Rusya'nın malı olduğunu ve izinsiz yapılacak her türlü kazının şiddetle cezalandırılacağı elinde bu tür malzeme bulunan herkesin, bunları derhal Petersburg'a göndermelerini gerektiren bir kanun çıkarmak zorunda kalmıştı. Bu talandan kurtulan malzemeler bugün, St. Petersburg'da bulunan Hermitage Müzesi'nde I. Petro Koleksiyonu adı altında sergilenmektedir"* (Yılmaz 2002: 39).

Kırım bölgesindeki önemli kurganların bir bölümü, Rus Çarlığı Dönemi'nde kazılmıştır. Bu dönemlerde İskitlerin, Slav ve Rusların ataları olduğu düşünülmekteydi. *"Kuban nehri civarında, Azak denizinin hemen kuzeybatısında, Kırım Yarımadası'nda ve bir miktarda Kiev'in doğusunda kalan bölgelerde yoğun olarak İskit kurganlarına rastlanmaktadır"* (Yılmaz 2002: 39). İskitlerin yaptığı göçlere katılmayan bazı gruplar, İç Asya'da kaldı.

"En başta, bölgenin jeopolitik yapısı Kırım-Kafkas kuşağında olduğu kadar stratejik bir öneme sahip değildi. Çinlilerin de burada bir siyasi oluşum olarak kabul ettikleri ilk devlet, Hun İmparatorluğu adını taşıyordu. Dolayısıyla Greklerin İskitlerden bekledikleri ile, Çinlilerin bölgeden beklentilerini bire bir uyuşmasa da Hunlar sağlıyordu. Böylece bölgede kalan İskitler, önce Hun, daha sonra Göktürk gibi çok geniş coğrafyalara hâkim olacak Türk devletleri arasında karıştılar" (Yılmaz 2002: 40).

1764 yılında Çariçe II. Katherina, Rusya ve Ukrayna'yı birleştirdi. Ukrayna'nın güneyindeki bölgelerde yeni eyaletler kurdu. Ukrayna 1775-1918 yıllarında Rus Çarlığı tarafından yönetildi. 20. yüzyılda tüm Avrupa'da olduğu gibi Ukrayna'da da milliyetçilik arttı. Ocak 1919 tarihinde Ukrayna Milli Cumhuriyeti kuruluşunu ve bağımsızlığı ilan etti. 18 Mart 1921 tarihinde Polonya ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği arasında imzalanan Riga Antlaşması sonucunda Polonya'ya Batı Ukrayna üzerinde hâkimiyet tanındı. II. Dünya Savaşı'nın sonucunda Batı ve Doğu Ukrayna, Stalin yönetiminde kaldı. 1980-1990 yılları arasında Sovyet lider Mihail Gorbaçov tarafından yapılan reformlar sonucunda Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği idaresindeki milletler bağımsızlıklarını istediler. Muhalefeti temsil eden demokratik bloğun uzun süren girişimleri sonucunda Ukrayna, 24 Ağustos 1991 tarihinde bağımsızlığını ilan etti (Öztürk 2002: 74-75).



Harita 2. Ukrayna haritası, <https://geology.com/world/ukraine-satellite-image.shtml> , 22.02.2022



Doğu Avrupa'da başkenti Kiev olan Ukrayna; kuzeyde Belarus, kuzeydoğu ve doğuda Rusya, batıda Polonya, Macaristan, Slovakya, güneybatıda Romanya ve Moldova ile komşudur. Yüzölçümü bakımından Avrupa kıtasının Rusya'dan sonra ikinci büyük ülkesi olan Ukrayna'nın yüzölçümü 603.638 km<sup>2</sup> ve nüfusu 46 milyon civarındadır. Akarsu bakımından zengin ülkenin coğrafi yönden %95'i düzlüklerden oluşmakta ve Ukrayna nüfusunun %68'i şehir merkezlerinde yaşamaktadır. Ukrayna ekonomisi için tarım ve sanayi önemlidir (Kurt 2012: 72).

Ukrayna'nın sanat alanında gelişimleri incelenirse; Yeni Ukrayna Ulusal Cumhuriyeti tarafından güzel sanatlar eğitim hakkında atılan önemli adımlarından biri, 1917 yılının Aralık ayında Kiev şehrinde açılan "Ukrayna Devlet Sanat Akademisi" olmuştur. Akademi bünyesinde önemli sanatçı ve profesörler çalışmıştır. Sovyetlerin Ukrayna'yı işgalinden sonra 1920 yılında Ukrayna Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin adı "Kiev Devlet Sanat Enstitüsü" olarak değiştirilmiştir. Ayrıca bu dönemde Harkov, Odessa ve Dnipropetrovsk şehirlerinde çeşitli alanlarda öğretim yapan yüksek sanat okulları açılmıştır.

1930 yılına gelindiğinde ise politik nedenler yüzünden sanatçı dernekleri dağıtılmıştır. Devletçe belirlenen milliyetçi üsluba uymayı reddeden ve baskı gören sanatçılar, 2. Dünya Savaşı öncesinde, önce Ukrayna'nın batısındaki bölgelere ardından Almanya, Avusturya gibi Batı Avrupa ülkeleri ile Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, Güney Amerika ve Avustralya'ya göç etmişlerdir.

Bu tarihten sonra Ukrayna sanatı, farklı tarihlerde yaşanan iç ve dış etkenlerle birçok kültürün etkisinde gelişmiştir (Hordynsky 1984: 1). Güçlü temel sanat eğitimi aldıkları için, sosyalist Ukrayna sanat eğitimi daima güçlü olmuş ve önemli sanat eserleri oluşturmuşlardır.

### **Scythia Bienalinde Sergilenen Dokuma Eserler**

Uluslararası Tekstil Sanatı Sempozyumu ve Sergisi "Scythia" sanatçılar, eğitim, moda ve kültürel miras grupları ile eğitim ve profesyonel atölye çalışmalarını içeren Avrupa düzeyindeki tek prestijli uluslararası tekstil sempozyumu ve sergisidir (<http://www.scythiatextile.com/index.html> , 22.02.2022). Bienal olarak yapılan bu etkinlik, aynı zamanda "Mini" ve "Micro" olarak iki farklı bienali de sürdürmektedir. Özellikle mini ve makro eserlerin global düzeyde desteklenmesi ve teşvik edilmesi önemlidir.

Bienal, 1995 yılında Ludmila Egorova ve Andrew Schneider'in özel girişimi ile başlatılmıştır. Ukrayna'da özel olarak düzenlenen ve her türlü baskıdan uzak ilk uluslararası sanat etkinliğidir, herhangi bir devlet kültür kurumuna bağlı yürütülmemektedir.

Günümüzde ise "Scythia Textile" tarafından düzenlenen tüm sergilerin organizatörlüğü, Ludmila Egorova, Anastasia Scheneider ve Andrew Schneider yapılmaktadırlar. Bu bienal, 1995 yılından beri farklı uluslararası tekstil sanat etkinliklerinde de düzenlenmiştir.

1995 yılında Fransa'da, Forum of Cultural Networks of the Council of Europe'da, 1996 yılında ABD'de Convergence'da, 1998 yılında İspanya'da, 1998 yılında Moldova'da, 1996, 1998, 2000, 2010'da İngiltere'de, 2001'de Avusturya'da, 2004'te Yunanistan'da, 2005, 2011'de Türkiye'de ve yine 2011'de Litvanya'da düzenlenmiştir (<http://www.scythiatextile.com/index.html> , 22.02.2022).

Serginin ilk amacı; "Scythia" Bienali'ni uluslararası düzeyde tutarak mümkün olduğunca geniş bir çevreye sunmak ve yaymaktır. Özellikle, Karadeniz ve Akdeniz'in kültürel bölgelerinin tekstiline ve tekstil sanatına odaklanarak işbirliği yapmak olduğu için öncelikle bu ülkelerden sanatçı ve uzmanlar davet edilmiştir. 1996'da birincisi düzenlenen Scythia Bienali'nden bu yana başta Karadeniz çevresindeki tekstil bölgeleri bilinçlendirdi ve daha eski tekstil etkinlikleri yenilendi. "Scythia" katılımcıları sayesinde Avrupa'da yeni etkinlikler ortaya çıktı.

Sergi organizatörleri, başta yakın çevredeki tekstil merkezi ülkelerden ve tüm bölgelerden gelen katılımcıları tanımaktan ve işbirlikleri kurmaktan, daha fazla meslektaşını tanımaktan, onları ve sanat eserlerini görmekten mutluluk duymaktadır. Dünyanın her yerinden tekstil sanatçıları ve uzmanları, bu sempozyum, sergi ve atölyelere davetlidir.

1996'dan beri Arjantin, Ermenistan, Avustralya, Avusturya, Belçika, Beyaz Rusya, Bulgaristan, Brezilya, Kanada, Şili, Çin, Hırvatistan, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Estonya, Finlandiya, Fransa, Gürcistan, Almanya, Büyük Britanya, Yunanistan, Hong Kong, Macaristan, Hindistan, Endonezya'dan tekstil uzmanları katılmaktadır (<http://www.scythiatextile.com/index.html> , 22.02.2022).

Sergide, goblen / tapestry / kilim, batık, shibori, yorganlama, kırkyama, keçe, işleme, örme, applique, kâğıt, üç boyutlu tekstil ve enstalasyon çalışmaları yer almaktadır. Sergi, var olan ve gelişime açık yeni sanatçıların tanıtılmasına ve halkın ulusal-uluslararası trendler hakkında bilgilendirilmesine yardımcı olmaktadır. Sempozyum, dünyada oluşan ve gelişen tekstil akımları, trend ve etkinlikleri öğrenmeye, daha fazla bilgi edinmeye ve bağlantıları geliştirme şansına fırsat tanımaktadır.

## **2020 Tekstil Bienali**

2020 yılında düzenlenen 13. Uluslararası Çağdaş Tekstil Sanatı Bienali "Scythia 13" 6-18 Ağustos 2020 tarihlerinde Ivano-Frankiv'sk, Ukrayna'da gerçekleştirilmiştir. Bienal sergisinin jüri değerlendirmeleri sonucunda, bu sergiye 30 ülkeden 103 sanatçının eserleri kabul edilmiştir (<http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 22.02.2022).

*Senem Çolak - Servet Senem Uğurlu, “2020-2021 Yıllarında ‘Scythia’ Bienali’nde Sergilenen Sanatsal Dokuma Eserler”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 271-298.*



**Resim 7.** “Scythia” 13. Uluslararası Çağdaş Tekstil Sanatı Bienali, 6 Haziran 2020 tarihinde açılış töreni, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 12.02.2022.



**Resim 8.** “Scythia” 13. Uluslararası Çağdaş Tekstil Sanatı Bienali’nde sergi salonlarında sergilenen eserler, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 12.02.2022.

Sergi için yapılan eserler, farklı tekniklerle oluşturulmuştur. Bunlar arasında kilim tekniğiyle dokunmuş olanlar çeşitlilikleriyle dikkat çekmektedir. Kilim dokuması tüm dünyada kullanılan bir teknik olup geleneksel örneklerde dokuyan ya da kullananın yaşamına fonksiyonellik ve konfor kazandırırken, sanatsal çalışmalarda kullanıldığında ise malzeme, teknik ya da tasarım özellikleri öne çıkarılmaktadır.



**Resim 9.** Dorothea Van De Winkel, “Blue Landscape II”, pamuk, yün, kilim tekniği, 100×120 cm, Belçika, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 12.02.2022.



**Resim 10.** Monique Lehman, “Only You”, yün, rayon, tapestry, 150x80 cm, Amerika Birleşik Devletleri, Polonya, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html>

Dorothea Vann De Winkel, “Blue Landscape II” isimli resimsel çalışmasında; sanatçı tasarıma göre tek çözüğü üzerinde kesişen, eğri atkılı ve ilikleri yok edecek biçimde kilim dokuma teknikleri kullanılarak dokunmuştur.

Monique Lehman’ın “Only You” isimli çalışması; kenetleme, ilikleri yok edebilmek için tek çözüğü üzerinde kesişen ve eğri atkılı kilim tekniği ile sumak tekniği kullanmıştır.



**Resim 11.** Servet Senem Uğurlu, “Like a Swan”, kilim dokuma ve kırkyama, 55x43 cm, Türkiye, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 12.02.2022.



**Resim 12.** Oksana Rybotyts'ka, “Life of a One Pear”, yün, akrilik, 120x120 cm, Ukrayna, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 12.02.2022.

Servet Senem Uğurlu, “Like a Swan” isimli resimsel özellik taşıyan çalışmasında; ilikleri yok edebilmek için tek çözüğü üzerinde kesişen ve eğri atkılı kilim tekniğine ek olarak zili ve sumak tekniklerini kullanmıştır. Ayrıca dokuma çevresine bordür olarak kırkyama tekniğiyle çerçeve yapmıştır.

Oksana Rybotyts'ka, “Life of a One Pear” isimli çalışmasında; ilikleri yok edebilmek için tek çözüğü üzerinde kesişen ve eğri atkılı kilim ile işleme etkisi verdiği zili ve sumak tekniklerini kullanmıştır.



**Resim 13.** Maryna Khrushch, “Disclosed”, pamuk, rayon, ağaç dalları, tapestry, 71×77 cm, Ukrayna, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 12.02.2022.



**Resim 14.** Marta Bazak, “Number 9”, tapestry, 160x cm, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> 12.02.2022.

Maryna Khrushch, “Disclosed” isimli çalışmasında; kullandığı ağaç dalları ile eserine üç boyut kazandırmıştır. Eserde verilmek istenen görselliğin yakalamak için tek çözgü üzerinde kesişen ve eğri atkılı kilim ve sumak tekniklerini kullanmıştır.

Marta Bazak, “Number 9” isimli çalışmasında; kilim, ilikleri yok etmek için tek çözgü üzerinde kesişen ve eğri atkılı kilim tekniği ile zili ve sumak tekniklerini kullanmıştır.





**Resim 15.** Heidi Flaxman, “Pisolitic Limestone”, akrilik kumaş, pamuk argaç, yün atkı, 28×28×10 cm, Great Britain, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html>, 12.02.2022.



**Resim 16.** Birgitta Hallberg, “Neighbor’s House 1”, yün, ipek, pamuk atkı, tapestry, 60×60 cm, Danimarka, <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html>, 12.02.2022.

Heidi Flaxman, “Pisolitic Limestone” isimli çalışmasında; kilim, ilikli kilim, ek atkılı kilim, eğri atkılı kilim ve tek çözgü üzerinde kesişen ve ilikleri yok eden kilim tekniklerinden yararlanılmıştır.

Dokumanın dik durması için hazırlanan ızgara metal platform üzerine çözgülerin enstalasyonla yerleştirilmesi dikkat çekmektedir.

Birgitta Hallberg, “Neighbor’s House 1” isimli çalışmasında; kilim, ek atkılı, eğri atkılı ve tek çözgü üzerinde kesişen ve ilikleri yok eden kilim dokuma tekniklerinden yararlanmıştır.

### **2021 Mini Tekstil Bienali**

2021 yılında 10’uncusu düzenlenen 10. Uluslararası Mini Tekstil Sanat Sergisi “Scythia” 1-15 Haziran 2021 tarihlerinde Ukrayna’nın Ivano-Frankivsk şehrinde düzenlenmiştir. Serginin jüri değerlendirmeleri sonucunda, bu sergiye 35 ülkeden 131 sanatçının eserleri kabul edilmiştir (<http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html> , 22.02.2022).

*Senem Çolak - Servet Senem Uğurlu, “2020-2021 Yıllarında ‘Scythia’ Bienali’nde Sergilenen Sanatsal Dokuma Eserler”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 271-298.*



Resim 17. “Scythia” 10. Mini Tekstil Sanatı Sergisi 1 Haziran 2021 tarihinde açılış töreni, <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02. 2022



Resim 18. “Scythia” 10. Mini Tekstil Sanatı Sergisi sergi salonlarında sergilenen eserler, <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02.2022



Resim 19. Tetiana Sosulina, “Towards the Wind, Joy and Storm” pamuk, tapestry, 18×18 cm, Ukrayna, <http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html> , 02.02.2022.



Resim 20. Agnieszka Chrzanowska-Malys, “Shrouded in Dark Mist”, keten, yosun, tapestry, 30×30 cm, Polonya, <http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html> , 02.02.2022.

Tetiana Sosulina, “Towards the Wind, Joy and Storm” isimli çalışmasında; kilim, ek atkı, eğri atkılı ve tek çözüğü üzerinde ilikleri yok edecek şekilde kilim dokuma tekniklerinden

yararlanmıştır. Dokuma sırasında renkli atkıların sıklıkla değiştirilmesi ile dokumanın tasarımında çizgisel hareketler oluşturulmuştur.

Agnieszka Chrzanowska-Malys, "Shrouded in Dark Mist" isimli çalışmasında; alınlı malzemenin dışında yosun, keten gibi doğal malzemeler kullanmıştır. Dokumada ilikli, kilim, ek atkılı, eğri atkılı ve tek çözüğü üzerinde kesişen ve ilikleri yok eden kilim dokuma, sumak tekniklerinden yararlanmıştır.



**Resim 21. Birgitta Hallberg, "My Father and His Brothers", yün, keten, pamuk, tapestry, 20×20 cm, Danimarka, <http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html>, 02.02.2022.**



**Resim 22. Paivi Vaarula, "Secret", yün, doğal boyama, dokuma, 19×18×2 cm, Finlandiya, <http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html>, 02.02.2022.**

Birgitta Hallberg, "My Father and His Brothers" isimli çalışmasında; kilim, eğri atkılı ve tek çözüğü üzerinde kesişen ve ilikleri yok eden kilim dokuma tekniklerinden yararlanmıştır.

Paivi Vaarula, "Secret" isimli çalışmasında; bezayağı tekniğinden yararlanmış ve yaptığı dokumayı çeşitli manipülasyonlar ve doğal boyarmaddelerle boyayarak tamamlamıştır.

Dokumada çözüğü ve atkı tansiyonlarını farklılaştıran sanatçı, dokumanın üç boyutlu olarak biçimlenmesini sağlamıştır.



**Resim 23. ve Resim 24. Olena Khavtura, “Melted Ice” ön ve arka yüzü, yün, dokuma, 30x30 cm, Ukrayna,**  
<http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html> , 02.02.2022.

Olena Khavtura, “Melted Ice” isimli çalışmasında; ilikli, kilim, ek atkılı, eğri atkılı ve tek çözüğü üzerinde kesişen ve ilikleri yok eden kilim dokuma tekniklerinden yararlanmıştır. Çerçeveyi önlü arkalı kullanarak iki dokumayı tek eserde bir araya getirmiştir.



**Resim 25. Jennifer Lantz, “Into the Woods”, yün iplik, dokuma, 26×30 cm, Kanada,**  
<http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html> , 02.02.2022.



*Senem Çolak - Servet Senem Uğurlu, "2020-2021 Yıllarında 'Scythia' Bienali'nde Sergilenen Sanatsal Dokuma Eserler", Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 271-298.*

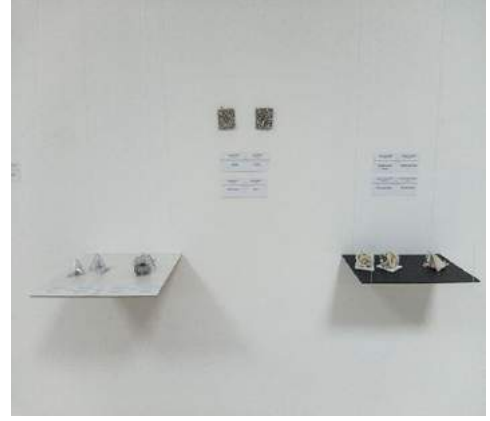
Jennifer Lantz, "Into the Woods" isimli çalışmasında bezayağı, kilim, ek atkılı, eğri atkılı ve tek çözüğü üzerinde kesişen ve ilikleri yok eden kilim dokuma yanı sıra cicim ve sumak tekniklerinden yararlanmıştır.

### **2021 Micro Tekstil Bienali**

2021 yılında düzenlenen 2. Mikro Tekstil Sanat Sergisi "Scythia" 1-15 Haziran 2021 tarihlerinde Ukrayna'nın Ivano-Frankivsk şehrinde düzenlenmiştir. Serginin jüri değerlendirmeleri sonucunda, bu sergiye 23 ülkeden 65 sanatçının eserleri kabul edilmiştir (<http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 23.02.2022).



**Resim 26. "Scythia" Mikro Tekstil Sanatı Sergisi 1 Haziran 2021 tarihinde açılış töreni,**  
<http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02.2022



**Resim 27. "Scythia" Mikro Tekstil Sanatı Sergisi sergi salonlarında sergilenen eserler,**  
<http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02.2022





*Senem Çolak - Servet Senem Uğurlu, "2020-2021 Yıllarında 'Scythia' Bienali 'nde Sergilenen Sanatsal Dokuma Eserler", Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 271-298.*

**Resim 28. Renata Meirelles, "Koru", deri, keten, lazer kesim, dokuma, 4×4×4,5 cm, Brezilya, <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02. 2022**

**Resim 29. Servet Senem Uğurlu, "Textural Volume", pamuk, dokuma, 5×5×5 cm, Türkiye, <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02. 2022**

Renata Meirelles, "Koru" isimli çalışmasında kullandığı deriyi lazer kesimle kestirmiş, gibi teknolojik kolaylıklardan yararlanmıştır. Eserde yapılan dokumanın bazı çözümleri bu deri parçası üzerine açılan deliklerden geçirilmiş, dokuma kilim ve bezayağı teknikleri ile dokunmuştur.

Servet Senem Uğurlu, "Textural Volume" isimli çalışmasında kilim tekniğinden yararlanmış, dokuma tek parça halinde ve üç boyutlu olacak biçimde tasarlanmıştır. Dokumada Türklerin geleneksel evi, kıl çadırı gönderme yapılmaktadır.



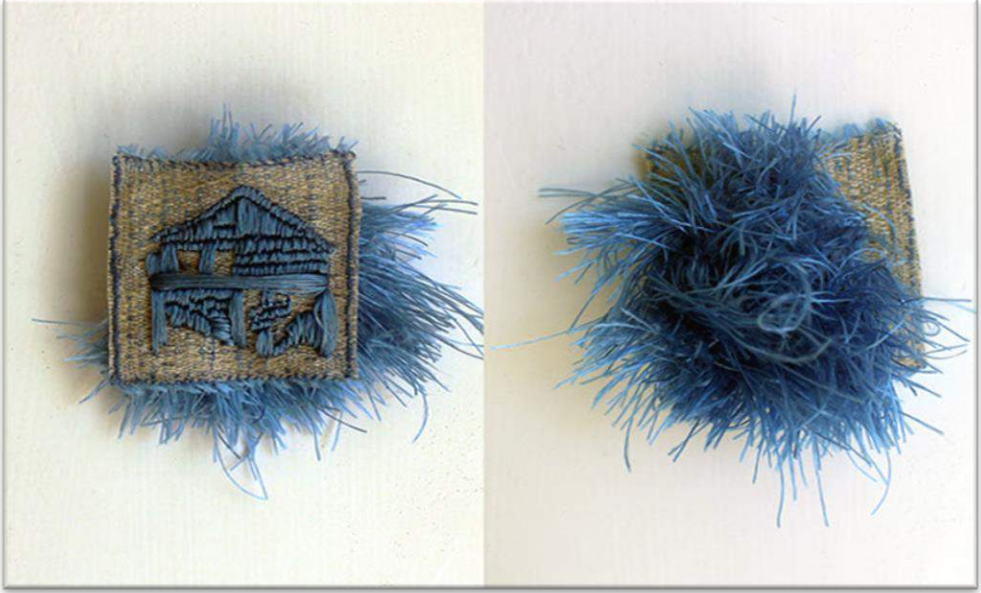
**Resim 30. Olena Khavtura, "Soul Flower", iplik, dokuma, 5x5 cm, Ukrayna, <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02. 2022**



**Resim 31. Abraham Buddish, "Passed Down", kotolin, pamuk, polyester, pas ve indigo boyama, tapestry, işleme kumaş, 5×5×1 cm, Amerika Birleşik Devletleri, <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02. 2022**

Olena Khavtura, "Soul Flower" isimli çalışmasında kilim, ilikli, eğri atkılı ve tek çözgü üzerinde kesişen ve ilikleri yok eden kilim dokuma tekniklerinden yararlanmıştır.

Abraham Buddish, “Passed Down” isimli çalışmasındaki bezayağı ve cicim tekniklerini uygulamıştır. Aynı zamanda pas ve indigo gibi doğal boyarmaddelerle dokuma ipliklerini renklendirmiştir.



Resim 32. ve Resim 44. See Min Cheong, “Broken House” ön ve arka yüzleri,  
Thai ipeği, pamuk ve twill, ek atkı dokuma, işleme, 5×5×5 cm, Malezya, <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02. 2022

See Min Cheong, “Broken House” isimli çalışmasında, geleneksel ipek ve pamuk ipliklerle ek atkılar ve dimi dokuma örgüsü kullanılarak çift yüzlü çalışılmıştır. Bu dokuma tekniği, tülü, ryijy, hopan, geve, gabbah gibi dokumalarda da görülmektedir.

## **Sonuç**

Dünyada farklı zaman dilimleri ve coğrafi bölgelerde yaşayan insanlar, çeşitli malzeme ve dokuma teknikleriyle yerel-ulusal-evrensel dokumalar yapmışlardır. Kilim tekniği, tüm dünyada kullanılan bir tekniktir. Avrupa'ya özgü ismi tapestry olan teknik, resim temelinde dokunmaktadır. Duvara asılmak amacıyla dokundukları için duvar halısı olarak da isimlendirilmektedirler.

Kilim ve tapestry dokumaların her ikisi de çözü ve atkı sistemleriyle oluşturulan atkı yüzü dokumalardır. Dokuma örgüsü bakımından kilim ve tapestry aynı tekniktir. Teknik yönden aynı olan tapestry ve kilim arasındaki en ayırt edici özellik; desen karakterlerinin birbirinden farklı olmasıdır. Batı kültürü için tapestry'nin Akdeniz uygarlıklarında çıkış noktasının Kopt dokumaları olduğu gösterilir.

Ortaçağ Avrupası'nda tapestry dokumalarda yün, keten, pamuk sonrasında da ipek kullanılmıştır. Tapestry ise dönemin mitolojik söylence ve öykülerin resimsel tasvirlerinin dokuma yüzeyine aktarılmasıdır. Kilimlerle benzerliği olmasına karşın gerçekçi anlatımı nedeniyle kilimlerden ayrı değerlendirilmektedirler.

Anadolu kilimleri hem ilikli hem de bağlantılı olmak üzere dokunmaktadır. Motif ve desenleri ise göçebe kültürlerin görsel aktarımı ile geliştirilmiştir. Bazı tapestry dokumalarında ise ilikleri yok etmek için çeşitli kenetleme teknikleri kullanılmıştır. Kilim tekniğinin ressamlar tarafından kullanımı kendilerine yeni bir ifade alanı oluşturmuştur. Kolaj, asamblaj yanı sıra kilim tekniği ile resim sanatının anlatım ve uygulama sınırları gelişmiştir.

Türkiye'de resimlerinde tapestry/kilim dokuma tekniği ve dokuma malzemelerini kullanan ilk ressam, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Resim Bölümü'ne dokuma atölyesi kuran Zeki Faik İzer olmuştur. Dokuma resim yani tapestry örnekleri, Mustafa Asher, Özdemir Altan, Zekai Ormancı gibi ressam akademisyenlerin çalışmaları ile devam etmiştir. Sanatçılar, kilim tekniğini bilinçli ya da özellikle tercih ederek kullanmaktadırlar. Kilim ve tapestrylerde kullanılan teknik, geçmiş-bugün-gelecek üçlemesi içerisinde devam etmektedir. Kilim kafadaki sembollerin görselleştirilmesi, tapestry ise resimlenmiş duygusal anlatımın dokuma teknikleri ile malzemeleştirilmesidir.

Türkiye'de tekstil sanatı alanında ilk örnekler ise ikisi de akademisyen olan Ayla Salman ve Aydın Uğurlu ile başlamıştır. Almanya'da Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisi'nde tekstil ve dokuma ihtisası gören, akademi üçüncülük ödülü alan ve Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümü'nde göreve başlayarak akademide tekstil bölümünde dokuma atölyesini kuran Aydın Uğurlu ile Hollanda'da Amsterdam Geritt Rietveld Akademisi'nde aldığı ihtisas eğitimi sonrasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Tekstil Bölümü'nde çalışmaya başlayan Ayla Salman Görüney'in de Japonya Sergisi dönüşünde başladığı görülmektedir. Bu gelişim Belkıs Balpınar ile devam etmiştir.

Almanya'da Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisi'nde de dokuma eğitimi almış çok genç yaşta ölen serbest sanatçı Çiğdem Gürel'in tapestry çalışmaları, Türkiye'de tekstil sanatının öncülerinden olmuştur.

1995 yılında Ludmila Egorova ve Andrew Schneider'ın emek ve özverileriyle başlattıkları Scythia Textile günümüz tekstil sanatının gelişimi, yaratıcılığı ve gelecek için hedefler belirlemesi açısından önemlidir. 2020 ve 2021 yıllarında Ludmila Egorova, Anastasia Schneider ve Andrew Schneider bienal organizatörü olarak görev yapmışlardır.

Günümüzde İskit bölgesi ile Anadolu'daki yaşam, aynı göçebe kültürün günümüze bıraktığı örneklerle hikayeler ve eserler günümüz toplumunu şekillendirmeye devam etmektedir. Farklı kültürlerin birbirlerini tanımada yardımcı olması açısından da önemi kaçınılmazdır. Özellikle dokuma olmak üzere tekstil sanatının temelini koruması ve gelişimine öncülük etmesi açısından, Scythia Bienali örnek bir etkinlik olarak önem taşımaktadır.

## **Kaynakça**

- Acar, Belkıs (1975). Kilim ve Düz Dokuma Yaygıları. İstanbul: Ak Yayınları.
- Acar, Belkıs Balpınar (1982). Kilim-Cicim-Zili-Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları. İstanbul: Eren Yayınları.
- Altın, Fatma (2010). Dokuma Resim Sanatında Çağdaş Etkiler. Yüksek lisans tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atabinen, Reşit Saffet (1987). Doğu Avrupa'nın Uygarlığına ve Yerleşmesine Türklerin Katkıları. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Atlıhan, Şerife (2011). "Anadolu'da Kilim Geleneği", 18.-19. Yüzyıl Anadolu Kilimleri Gülgönen Koleksiyonu, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayınları.
- Bali, Figen (2019). Türk Göçebe Sanatında İkonografi. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balpınar, Belkıs; Hirsch, Udo (1983). Vakıflar Museum Istanbul Flatweaves Flachgewebe. Wesel: Verlag Uta Hülsey.
- Balpınar, Belkıs; Hirsch, Udo (1983). T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi Kataloğu. Wesel: Uta Hülsey Yayınevi.
- Begic, H. Nurgül (2017). Türk Keçecilik Sanatı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Berkmen, Haluk (2017). Asya Kültürünün Dünyadaki İzleri. İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (2015). "İç Asya Kurganlarında Çıkarılan Halı ve Dokuma Materyallerinin Anadolu Türk Halı ve Dokuma Sanatları Bakımından Önemi", Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları, İstanbul: Lale Yayıncılık, s. 241-264.

- Dölen, Emre (1992). *Tekstil Tarihi Dünyada ve Türkiye'de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayiinin Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Güzel, Hasan Celal; Çiçek (Ed.), Kemal (Ed.); Koca, Salim (Ed.). (2002). *Türkler*, Cilt 4, Orta Çağ. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. s. 32-41.
- Hordynsky, Sviatoslav (1984). "Sanat", Ukrayna Ansiklopedisi (C.1), Kiev: Internet Encyclopedia of Ukraine (<http://www.encyclopediaofukraine.com/>), s. 1.  
(<http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CA%5CR%5CArt.htm#:~:text=The%20origins%20of%20Ukrainian%20art,found%20at%20the%20same%20sites,27.02.2022>)
- Herodotos (2018). *Tarih*. (Çev. Müntekim Ökmen), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kurt, Halil (2012). "Ukrayna", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C. 42). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 72-73.
- Linduff, Katheryn M., Rubinson, Karen S. (2022). *Pazyryk Culture Up in the Altay*. New York: Taylor and Francis Group.
- Mallet, Marla (2000). *Woven Structures A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis*. Atlanta: Christopher Publications.
- Ölçer, Nazan (1988). *Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Kilimler*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Öngen, Ayşe Gamze (2016). "Çağdaş Türk Kirkitli Dokuma Sanatçıları", *Akdeniz Sanat Dergisi*, S.17, s. 59-69.
- Özay, Suhandan (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Özkan, Şükran (2011). *Sanatsal Dokumalarda Geleneksel Dokuma Tekniklerinin Kullanımı*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkeçeci, İlhan (2004). *Zamanı Aşanlar IX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatı*, İstanbul: HMS Group Yayınları.
- Öztürk, Yücel (2002). "Ukrayna, II. Tarih", *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, C. 4, s. 73-75.
- Rudenko, Sergei Ivanovich (1970). *Frozen Tombs of Siberia the Pazyryk of Iron Age Horsemen*. (Translated: M.W. Thompson), Los Angeles: University of California Press.
- Sazak, Gözde (2014). *Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansımaları*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Simonet, Valerie; Gerard, Emmanuel; Giraud, Catherine (2019). *Discover An Intangible Cultural Heritage with The Aubusson Tapestry*. Aubusson: Cité internationale de la tapisserie.
- Soysaldı, Aysen (1999). "Türk Kilimlerinde Dokuma Teknikleri ve Boyama Özellikleri", *Erdem*, S. 30, s. 600-613.
- Şirin, İbrahim Murat (2019). *Öncesi ve Sonrası ile Ukrayna'da Maidan Süreci*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarcan, Haluk (2011). *Kilim ve Halıların Konuşan Damgaları*. İstanbul: Enki Yayınları.



Senem Çolak - Servet Senem Uğurlu, "2020-2021 Yıllarında 'Scythia' Bienali'nde Sergilenen Sanatsal Dokuma Eserler", Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 271-298.

- Tekçe, E. Fuat (1993). Pazırık Altaylar'dan Bir Halının Öyküsü. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uğurlu, Aydın (1985). "El Dokumacılığı Sanatında Çağdaş Yorumlar", *Sanat Çevresi*. S. 81, s. 58-60.
- Uğurlu, Aydın (1997). "Kilim", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C.2), İstanbul: Yem Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 1009-1010.
- Uğurlu, Aydın; Uğurlu, Servet Senem (2020). "Tekstil Müzesi Önerisi", *Folklor Akademi Dergisi*. S. 4, s. 289-310.
- Uğurlu, Servet Senem (2018). "Anadolu Kilimlerinde Sanatsal Değerler", *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi*, S. 1, s. 1-15.
- Yalın, Fikret (2021). Dokuma Resim Sanatında Kilim Tekniği ile Fotoğrafçı Yaklaşım. Sanatta Yeterlilik tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yılmaz, Anıl (2002). "İskit Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, C. 4, s. 26-32.
- Scythia (2020). Sergi kataloğu. Ivano Frankivs'k, Ukrayna.
- Scythia Mini. (2021). Sergi kataloğu. Ivano Frankivs'k, Ukrayna.
- Scythia Micro. (2021). Sergi kataloğu. Ivano Frankivs'k, Ukrayna.
- <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUREZ2KY.html> , 02.02.2022.
- <http://www.scythiatextile.com/mini-2021.html> , 02.02.2022.
- <http://www.scythiatextile.com/micro-2021.html> , 02.02.2022.
- <http://www.scythiatextile.com/scythia-2020.html> , 12.02.2022.
- <http://www.scythiatextile.com/index.html> , 02.02.2022.
- <https://www.thecollector.com/who-were-the-scythians/> , 30.02.2022.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 28.02.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 13.03.2022

\*Atf Bilgisi: Masaracı, Y. (2022). "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 299-313.

\*Citation: Masaracı, Y. (2022). "Selimiye And Çatma Weavings In Istanbul Metropolitan Municipality Museum Collection". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 299-313.

## İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ MÜZE KOLEKSİYONUNDAKİ SELİMİYE VE ÇATMA DOKUMALARI

*Yasemin MASARACI\**

### Öz

İnsanlığın her döneminde yaşamın içinde olan dokumacılığın tarihsel sürecini izleyebilmenin en güzel ve kolay yönlerinden biri müzelerde bulunan koleksiyonlardan yararlanmaktır. Dokumaların çabuk yıpranmaları ve dayanıksızlıkları göz önüne alındığında yüzyıllar öncesinden günümüze kadar gelebilmeleri oldukça önemlidir. Bu bakımdan müzelerin koleksiyonlarında bulunmaları onlara müzelerdeki diğer eserler arasında bir ayrıcalık kazandırmaktadır.

Bu bağlamda çalışmada İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonunda bulunan Çatma ve Selimiye kumaşları ele alınmıştır. Osmanlı'nın son dönem dokumacılığını yansıtan bu kumaşlar; malzeme, teknik, süsleme ve kullanım gibi özellikleri incelenerek gruplandırılmış, Osmanlı kumaş sanatı içerisindeki yeri vurgulanarak tanıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu çalışmanın, kumaşların günümüze kadar yapılmamış katalog çalışmasına bir başlangıç olması amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Dokumaları, Selimiye, Çatma, Müze.

## SELİMİYE AND ÇATMA WEAVINGS IN ISTANBUL METROPOLITAN MUNICIPALITY MUSEUM COLLECTION

### Abstract

One of the most beautiful and easy ways to follow the historical process of weaving, which is in life in every period of humanity, is to benefit from the collections in museums. Considering the rapid wearing of weavings, it is important that they can survive centuries. In this respect, the fact that they are still available in the collections of museums gives them a privilege among other works.

In this context, the Çatma and Selimiye fabrics in the Istanbul Metropolitan Municipality Museum collection are discussed. The fabrics', which reflect the last period of Ottoman weaving, material, technique, ornamentation and usage were examined and grouped, and they are introduced by emphasizing its place in Ottoman fabric art. In addition, this study is aimed to be a start point to a catalog study of fabrics, which has not been done until today.

**Keywords:** Ottoman Weavings, Selimiye, Çatma, Museum.

\* Uzman Öğretim Görevlisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul.  
[ymasaraci@gmail.com](mailto:ymasaraci@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-5999-049X.

## **Giriş**

Dokuma kumaş ve giysi gibi tekstil örneklerinin cam, maden, taş vb. malzemelerden yapılmış olan diğer sanat eserlerine nazaran daha az sayıda günümüze ulaştığı bilinmektedir. Bunun en önemli nedenlerinin başında dokumaların daha dayanıksız olmaları gelmektedir. Ayrıca dokumaların döşemelik, giyim kuşam olarak gündelik yaşamda sürekli kullanıldığı da göz önüne alınca yıpranmaları ve kaybolup gitmeleri kaçınılmaz olmuştur. Kültürel miras olarak nitelenebilen tekstil koleksiyonları, diğer sanat eserlerine göre daha dirençsiz ve çabuk yitirilen eserler olmaları sebebiyle de ayrı bir öneme sahiptirler.

Çalışmanın konusunu oluşturan Osmanlı'nın son dönem dokumalarından Çatma ve Selimiye örneklerinin, yurt içi ve yurt dışındaki müze ve özel koleksiyonlarda bulunduğu bilinmekle birlikte, bu dokumalarla ilgili elimizde yeterli araştırma ve çalışma olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda; günümüze kadar ulaşmış ve Osmanlı'nın son dönemlerine tarihlendirilen 19. yüzyılda üretilmiş dokumalar, İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonundaki örneklerden seçilerek incelenmiştir. Bu dönemin temsilcileri olarak da gösterilebilecek olan Çatma ve Selimiye kumaşları çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. Kumaşlar detaylı olarak ele alınıp incelenmiş, özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi verilmiştir.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonunda bulunan bu grup kumaşların diğer örneklerinin Topkapı Sarayı Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi, Yapı Kredi Bankası ve özel koleksiyonlarda da (Kenan Özbel, Atilla Eşkinozlugil gibi) olduğu bilinmektedir.

### **İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları**

İstanbul Büyükşehir Belediyesinin müze koleksiyonunda 18. yüzyıl-19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilen İstanbul yaşamına ait tarihsel, dinsel ve etnografik eserlerin yanı sıra güzel sanatlar, geleneksel sanatlar ve zanaatlarla ilgili eserler bulunmaktadır. Osmanlı'nın son, Cumhuriyetin ilk yıllarının İstanbul'unun sosyal hayatını yansıtan bu eserler arasında tablolar, yazı resimler, tarikat eşyaları, günlük kullanım ve süs eşyaları, kumaşlar vb. İstanbul'un değişik esnaf grubuna ait çeşitli eşya örnekleri de yer almaktadır. Koleksiyonu oluşturan bu eserler müzeye bağış ve satın alma yoluyla gelmişlerdir.

Çalışmanın içeriğinde incelenen müze koleksiyonundaki kumaşlar da aynı yöntemlerle koleksiyona katılmışlar, ancak hangi kumaşın bağış, hangi kumaşın satın alma yöntemiyle müzeye geldiğinin envanter defterlerinde belirtilmemiş olması sebebiyle konuyla ilgili eksik bilgiler bulunmaktadır.

Ele alınan söz konusu dokuma kumaşların üretimleri Osmanlı'nın siyasi ve ekonomik gerileme dönemine denk gelir. Ayrıca bu süreçte Avrupa'daki sanayileşmeyle birlikte fabrika üretimine geçişin yarattığı olumsuzluklar Osmanlı dokumacılığını da etkilemiştir. Bunun için dönemin sultanları tarafından birtakım girişimlerde bulunulmuş, dokumacılık teşvik edilerek canlandırılmaya çalışılmıştır.

Yasemin Masaracı, “İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları”. Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.

Osmanlı'nın son döneminde dokumayı canlandırma amacıyla yapılan çalışmaların başında Sultan III. Mustafa'nın Üsküdar Ayazma Camii'nde yaptırdığı kumaş atölyeleri gelmektedir. Bu dönemde daha önce uygulanmamış bir şekilde, bir vakıf olarak cami planında kumaş atölyeleri de yer almış ve inşa edilmiştir. Bu atölyelerde 40 yastıkçı karhanesi, bir lonca odası ve bir harir bükücü karhanesi bulunduğu bilinmektedir (Arça Alpaslan 2009: 77). Yine bu dönemde dokumacılığı önemseyen ve işlerliğini canlandırmak için çaba harcayan Sultan III. Selim, 1805 tarihinde yaptırdığı Selimiye Camii civarında kumaş tezgâhları kurdurmuştur. Tezgâhlarda çok fazla miktarda kumaş dokunmuştur. Bu kumaşlara kurucusuna atfen “Selimiye” adı verilmiş, daha sonra bu isimle tanınmış ve yaygınlaşmıştır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonunda bulunan çok sayıda ve çeşitli kumaşlar arasında tespit edilen 13 adet Selimiye, 21 adet Çatma bulunmaktadır.

Yukarıda da belirtildiği üzere bu kumaşların müze koleksiyonuna ne şekilde geldiği, hangi kumaşın bağış, hangi kumaşın satın alma yöntemiyle alındığı, nerede dokunduğu, kime ait olduğu envanter defterlerinde belirtilmemiştir. Bu nedenlerden dolayı konuyla ilgili bilgiler eksik bulunduğu için kumaşların genel olarak tarihçesi, teknik ve tasarım özellikleri üzerinde durulmuştur.

Selimiye, özellikle de Çatma kumaşlar çoğunlukla günlük ihtiyacı karşılamak üzere dokundukları için, bu kumaşları saray kumaşları gibi saklama gereği duyulmamıştır. Sık kullanılmalarından dolayı çabuk eskimiş ortadan kaybolarak günümüze fazla sayıda örnek ulaşamamıştır. İşte bu noktada günümüze kadar gelmeyi başarmış olan müze koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma kumaş örnekleri dokuma sanatının belli bir dönemini yansıttıkları için özel ve önemlidirler. Ayrıca bu kumaşlar, eski geleneğin son temsilcileri olarak da nitelendirilebilirler.







### **İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye Kumaşları**

İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonunda yer alan Selimiye kumaşları gerek renkleri gerekse desenleri ve de dokuma teknikleri açısından dönemlerinde üretilmiş kumaşlara iyi birer örneklerdir. Müze envanter defterlerinde 13 adet Selimiye kumaş bulunmaktadır. Kumaşın tanımını kısaca özetlenirse;

*“Selimiye: 18.yy dan sonra Üsküdar Ayazma Camii civarındaki tezgâhlarda dokunmaya başlanan çözüğü ve atkısı ipekten, genellikle boyuna yollu ve yolların içi küçük çiçekli ipekli kumaştır. Yolları ayıran küçük kutulu ince şeritler, bu kumaşın ayırt edici özelliğidir. Çiçekler klaptanla dokunmuştur. Kumaşın adı III. Selim devrinde, Selimiye Kışlası'nın yapılmasından dolayı verilmiştir. Son zamanlara kadar kadın-erkek entarilerinde ve çocuk kaftanlarında kullanılmıştır”* (Gürsu 1988: 27).








Selimiye kumaşlarından çoğunlukla kadın ve erkek giysileri yapılmış olup, kumaşların kenarlarına damgalar yapıldığı kaynaklarda yer almaktadır (Tezcan 1993: 33).

**Tablo 1: İBB Müze Koleksiyonundaki Selimiye Kumaşları Listesi**

SIRA NO	ENVANTER NO	KATALOG NO	ADET	BOYUTLARI	FOTOĞRAF
1	8898	3250	1	26.8 x 39 cm	
2	8899	3260	1	29.5 x 39 cm	
3	8900	3261	1	39 x 29.5 cm	
4	8901	3256	1	24 x 37.6 cm	
5	8902	3252	1	29.5 x 39 cm	
6	12511	3254	1	73.5 x 46 cm	



Yasemin Masaracı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.

7	726	3253	1	72 x 45 cm	
8	728	3257	1	42 x 32 cm	
9	730	3258	1	46.5 x 36 cm	
10	727	3259	1	35 x 28 cm	
11	731	3249	1	41.5 x 41 cm	
12	732	3255	1	54 x 37 cm	
13	733	3251	1	41 x 30 cm	

Tablo 1’de görülen Selimiye kumaşlarından seçilmiş örneklerin detaylı tanımları aşağıda verilmiştir.

### Selimiye Kumaşlar:



Detay

Adı: Selimiye Kumaş

Sıra No: 7

Envanter No: 726

Katalog No: 3253

Boyutları: 72 x 45 cm

Dönemi: 19.yüzyıl

Özellikleri: Kumaş kırmızı renkli çözü ve nohudi atkı iplikleriyle dokunmuştur. Klaptan olan Ay-yıldız motifleri zeminde kaydırmalı eksen düzeniyle yerleştirilmiştir. Kumaş yedi parçanın dikilerek birleşmesinden oluşmuştur. Klaptanlar yer yer dökülmüşlerdir.



Detay

Adı: Selimiye Kumaş

Sıra No:8

Envanter No: 728

Yasemin Masaracı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.

Katalog No: 3257

Boyutları: 42 x 32 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Kumaş nohudi zemin rengi üzerine, atkı takviyesi ile somon, kahve, yeşil, turuncu ve siyah renklerle desenlendirilmiştir. Zeminde minik çiçek buketleri kaydırmalı eksen üzerinde sıralanmıştır. Kumaş iki parçanın dikilmesi ile oluşmuştur.



Detay

Adı: Selimiye Kumaş

Sıra No: 9

Envanter No: 730

Katalog No: 3258

Boyutları: 46,5 x 36 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Koyu sarı zemin üzerine, atkı takviyesi ile siyah renk ve klabdanla desenlendirilmiştir. Desen boyuna yollu, dikey dalgalı çiçek ve yapraklıdır. Kumaş beş parçanın dikilerek birleşmesinden oluşmuştur. Renklerde solmalar mevcuttur.



Adı: Selimiye Kumaş

Yasemin Masaracı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.

Sıra No:11

Envanter No: 731

Katalog No: 3249

Boyutları: 41,5 x 41 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Kumaş nohudi zemin üzerine mavi, siyah ve klaptanla desenlendirilmiştir.

Boyuna yollu olarak çiçek ve yaprak motifleri kıvrım dal biçiminde yerleştirilmiştir. Kıvrımlı yaprak motifleri siyah kontürlü olup, içleri klaptanlıdır. Kumaş dört parçanın birleşmesinden oluşmuştur.



Detay

Adı: Selimiye Kumaş

Sıra No:12

Envanter No: 732

Katalog No: 3255

Boyutları: 54 x 37 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Kumaş mavi renkli çözü ve krem renkli atkı ile dokunmuştur. Sarı klaptanla yapılmış,kaydırmalı eksen üzerine yerleştirilmiş olan stilize karanfil motifleriyle desenlendirilmiştir.



Detay

Adı: Selimiye Kumaş

Sıra No:13

Envanter No: 733

Katalog No: 3251

Boyutları: 41 x 30 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Kumaş somon rengi çözü ve atkı iplikleriyle dokunmuştur. Zemin üzerine boyuna yollu, çiçek ve yapraklı kıvrımlı dal motifleri ile desenlendirilmiştir. Yollardan bir sırası bordürsüz, diğeri ise klaptanlarla bordürlenmiştir. Beş parça dikilerek birleştirilmiş ve astarlanmıştır.

### **İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Çatma Kumaşlar**

**Çatma:** İpek ve keten ipliklerle dokunmuş bir kumaş çeşidi olan Çatma, teknik özellikleri bakımından kadifenin bir çeşididir. Çatmayı kadifeden ayıran özelliği ise kumaştaki süsleme havlarının kumaş zeminden yüksek olmasıdır. Çatmalar giysilerde özellikle kaftanlarda kullanılmış olmanın yanı sıra döşemelik ve de yastık yüzü olarak kullanılmışlardır. Üsküdar Çatması, Bilecik Çatması veya Bursa Çatması gibi dokundukları yörelere göre isimlendirilmişlerdir (Arseven 1975: 380).

Çatmalar Osmanlı dokumalarındaki kadifeler arasında değerli bir grubu oluştururken, açık bırakılmış atlas zeminler altın yaldız, gümüş klaptan kaplanarak dokunmuşlardır (Atasoy 2001: 223).

**Çatma Yastıklar:** Günümüze ulaşmış olan çatma dokumalar arasında yastık yüzü olarak yapılmış ve yaygın olarak kullanılmış örneklerin Türk gelenek ve yaşam biçiminde önemli rol




Yasemin Masaracı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.

aldığı bilinmektedir. Osmanlı'da ihracatı da yapılmış olan Çatma yastık yüzleri hem saraylarda hem de evlerdeki sedirlerde ikili ve dörtlü gruplar halinde kullanılmışlardır (Bilgi 2007: 14).

Çatma dokumaların zeminlerinden daha yüksek havlı olarak yapılmış desenleri; dikey dalgalı dallar, ortada oval madalyonlar ve bunlar arasında kullanılmış çeşitli detay motiflerinin yer aldığı kompozisyonlardır. Kompozisyonlarda çiçek buketlerinin yanı sıra, üzüm dalları, yıldız ve ay motifleri görülür.



İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonundaki Çatmalar da yastık yüzü ve döşemelik olarak kullanılan örneklerdendir. Müze envanter defterlerinde kayıtlı 21 adet Çatma kumaş bulunmaktadır.

**Tablo 2: İBB: Müze Koleksiyonundaki Çatma Kumaşlar Listesi**

SIRA NO	ENVANTER NO	KATALOG NO	ADET	BOYUTLAR	FOTOĞRAF
1	739	613	1	80 x 45 cm	
2	8756	614	5	90 x 55 cm	
3	8767	612	5	45 x 83 cm	
4	738	3246	1	100 x 53 cm	
5	737	3247	1	123 x 65 cm	

*Yasemin Masaracı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.*

6	6776	608-609	1 (2parça)	55 x 25.5 cm	
7	6777	607	1	52 x 53.7cm	
8	8917	3248	1	62x54 cm	
9	8889	616	1	50x52cm	
10	6774	611	1	89x46,5 cm	
11	8859	618	1	53,7 x9 cm	
12	8891	615	1	49,5x 258 cm	

					
13	8894	610	1	98x242 cm	

Tablo 2’de görülen Çatma kumaşlardan seçilmiş örneklerin detaylı tanımları aşağıda verilmiştir.

### Çatma Kumaşlar



Detay

Adı: Çatma yastık yüzü

Sıra No:4

Envanter No: 738

Katalog No: 3246

Boyutları: 100 x 53 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Koyu pembe zemin üzerine kahverengi, nefli renklerle desenlendirilmiştir. İnce konturlü bordür stilize çiçek motiflidir. Ortadaki kontursüz oval madalyon yaprak ve çiçek motiflerinden oluşmaktadır. Aynı motifler köşelerde demet şeklinde yer alır. Zeminde ise küçük motifler serpmeye olarak yerleştirilmiştir.

Yasemin Masaracı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.



Detay

Adı: Çatma yastık yüzü

Sıra No:5

Envanter No: 737

Katalog No: 3247

Boyutları: 123 x 65 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Koyu krem rengi zemin, klaptanla dokunmuştur. Merkezde çiçek ve yaprak motifleriyle çevrili madalyon bulunmaktadır. Bu yastık klasik yastıkların desenlendirme şemasında olan iki uçtaki nişli bordür yerine, içleri çiçekli dal motifli biri geniş, diğeri ise ince ve kontürlü, bordürlerle desenlendirilmiştir. İki uzun kenardaki ince bordürler ise yine çiçek motiflerinden oluşurlar.



Adı: Çatma yastık yüzü

Sıra No:8

Envanter No: 8917

Katalog No: 3248

Boyutları: 78 x 86 cm

Dönemi: 19. yüzyıl

Özellikleri: Bej zemin üzerine kırmızı renk ile desenlendirilmiştir. Birinden diğesine açılan ve sonsuza giden iri oval geniş konturlu madalyon şemasındadır. Madalyonların her birinin içinde stilize edilmiş birer büyük karanfil motifi yer alır. Karanfillerin içleri de küçük lale ve karanfil motiflidir. Madalyon kontürlerinde ise küçük sümbüller bulunan bir su dolaşır.

Yasemin Masaracı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müze Koleksiyonundaki Selimiye ve Çatma Dokumaları". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 299-313.



Adı: Çatma Kumaş

Sıra No:12

Envanter No: 8891

Katalog No: 615

Boyutları: 49,5 x 258 cm

Dönemi: 19.yüzyıl

Özellikleri: Krem rengi zemin üzerine, bordo rengi birbirini takip eden kenarları dilimli eşkenar dörtgen ve dörtgenlerin içleri stilize çiçek motifleriyle desenlendirilmiştir.



## Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, sosyal ve ticari hayatında önemli yere sahip olan dokumacılığın, son döneminde üretilmiş kumaş çeşitlerinden olan ve çalışmada örnekleri verilen Selimiye ve Çatma kumaşlar, desen özellikleri ve ham madde kaliteleri bakımından yapıldıkları dönemin iyi örneklerindedir. Sözü edilen bu kumaşların diğer örneklerinin çoğu günümüze ulaşamamıştır. İşte bu noktada az sayıda bulunmaları, günümüze kadar gelmiş ve bir müze koleksiyonunda yer alma özelliği taşımaları ayrıca Osmanlı dokumacılığının son dönemini yansıtmaları açısından özel ve önemlidirler.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonlarındaki 13 adet Selimiye kumaşın 7 adeti ve 21 adet Çatma kumaşın da 5 adeti Yıldız Sarayı içerisindeki Şehir Müzesi'nde 2017 yılına kadar yirmi yıla yakın bir süre sergilenmişlerdir. Müzenin Yıldız Sarayı'ndan taşınması dolayısıyla kumaşlarda depolara kaldırılmışlardır. Sergilenen kumaşlar camlı çerçeve içinde bulduklarından dolayı teknik analizleri ve tanımlamalarında kısıtlı kalmıştır.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonundaki Selimiye kumaşlarının desenleri; küçük çiçek ve dalların kaydırmalı eksen üzerinde veya yollu olarak yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Çatma kumaşların bir kısmının astarlı olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmanın bir katalog oluşturulmasına başlangıç olması, ayrıca bu konuda yapılacak olan gelecek çalışmalara ışık tutması amaçlanmıştır.

## Kaynakça

- Arça Alpaslan, Sibel (2009). *Bir Reformcu, Şair, Müzisyen Sultan III. Selim Han*. İstanbul: Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A.Ş.
- Arseven, Celal Esad (1975). *Sanat Ansiklopedisi (C.1)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Atasoy, Nurhan (2001). *İpek*. İstanbul: TEB İletişim Yayıncılık.
- Bilgi, Hülya (Ed.) (2007). *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha*. İstanbul: MAS Matbaacılık A.Ş.
- Gürsu, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- Tezcan, Hülya (1993). *Atlaslar Atlası: Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu (Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 01.03.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 13.03.2022

\*Atf Bilgisi: Uğurlu. S. S. (2022). “Finlandiya Ryijy Halıları ve ‘Tuomas Sopenen Koleksiyonu’ Sergisi”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 314-354.

\*Citation: Uğurlu. S. S. (2022). “Finland Ryijy Carpets And ‘Tuomas Sopenen Collection’ Exhibition”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 314-354.

## FINLANDIYA RYIJY HALILARI VE “TUOMAS SOPANEN KOLEKSİYONU” SERGİSİ

*Servet Senem UĞURLU\**

### Öz

İnsan, yaşadığı ortama biyolojik olarak uyum sağlamaya çalışmaktadır. Yaşamlarında rahatlık ve uygulamalarında pratiklik sağlamak için insanlar, çeşitli yöntemler oluşturmuştur. Yaşadıkları ortama göre, bazı çareler geliştirerek yaşamlarını kolaylaştırmışlardır. Çevrelerinde gördükleri hayvanların kürklerini taklit ederek post benzeri dokumalar yapmışlardır. Hayvan postunun taklidi olarak dokunmuş ryijy halıları, İskandinav insanını binlerce yıldır soğuktan korumuştur. İskandinav ülkelerinde dokunan bu halılar, Anadolu’da dokunan tülü, geve, hopan, İran’da dokunan gabbeh halıları, aynı ya da benzer teknikle dokunmaktadır. İskandinav ülkelerinde dokunan ryijy halıları, Finlandiya kültürünün “ulusal dokuması” olarak kabul edilmektedir. 8.-9. yüzyıllarda uzun sefere çıkan Vikingler tarafından İskandinavya’ya getirilmiş olduğu düşünülen ryijy halıları, zamanla günlük yaşamda gelenek haline gelmiştir. Günlük yaşam, düşün geleneği, çeyiz eşyası olarak geleneksel yaşamda yerini almıştır. 20. yüzyıl başında sanatçı ve tasarımcıların yeni ryijy halıları tasarlama çalışmaları sayesinde ryijy halılarının sanatsal değerleri artmıştır. Bu gelenek ve sanat hareketi sayesinde, Finlandyalı sanatçıların uluslararası yarışmalarda ses getirmesine neden olmuştur.

Bu çalışmada, ülkemizde az bilinen ve tanınan Finlandiya ryijy halılarının malzeme, teknik, renk, uygulama, motif ve desen kompozisyonu özellikleri incelenecek, ryijy halılarının dokunduğu coğrafya ve dokumacıların sosyo-kültürel durumları hakkında bilgi verilecek, tarihsel süreç içerisinde sanat ve tasarım ülkesi özelliklerini taşıyan Finlandiya’nın geleneksel ryijy halılarını nasıl geliştirdikleri, zamanın sanat ve beğenisine göre gelişimleri açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca Finlandiya ve dünyanın en geniş ryijy halıları koleksiyoneri Tuomas Sopenen ve halıları hakkında bilgi verilecektir. 04-28 Nisan 2013 tarihlerinde İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Tek Kubbe Sergi Salonunda Tuomas Sopenen Finlandiya ryijy halıları koleksiyonundan seçilerek uluslararası sergi ile sergilenen Finlandiya ryijy halıları hakkında görsel ve yazınsal açıklamalar yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Halı, tülü, ryijy, koleksiyon, Finlandiya.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul. [senem-ugurlu@windowslive.com](mailto:senem-ugurlu@windowslive.com) / ORCID: 0000-0003-2307-9623.

## **FINLAND RYIJY CARPETS AND "TUOMAS SOPANEN COLLECTION" EXHIBITION**

### **Abstract**

Humans try to adapt biologically to the environment in which they live. In order to provide comfort in their lives and practicality in their applications, people have created various methods. They have made their lives easier by developing some remedies according to the environment they live in. They made hide-like weavings by imitating the fur of animals they saw around them. Woven as an imitation of animal hide, ryijy carpets have protected Scandinavian people from the cold for thousands of years. These carpets woven in Scandinavian countries, tulu, geve, hopan woven in Anatolia, gabbeh weaves woven in Iran; are woven in the same or similar technique. Ryijy carpets, which have been woven in Scandinavian countries are considered the "national fabric" of Finnish culture. 8.-9. ryijy carpets, which are thought to have been brought to Scandinavia by the Vikings on long expeditions in the centuries, have become a tradition in daily life over time. Daily life, wedding tradition, dowry has taken its place in traditional life. At the beginning of the 20th century, the artistic value of ryijy carpets increased, thanks to the design of new ryijy carpets by artists and designers. Thanks to this tradition and art movement, Finnish artists have made a name for themselves in international competitions.

In this research, material, technique, color, application, motif and pattern composition features of Finnish ryijy carpets, which are less known and acknowledged in our country, will be examined, information will be given about the geography where ryijy carpets are woven and the socio-cultural status of the weavers. It will be tried to explain how Finland, which has the characteristics of a country of art and design in the historical process, developed traditional ryijy carpets, and their development according to the art and taste of the time. In addition, information will be given about Tuomas Sopanen, the largest collector of ryijy carpets in Finland and the world, and his carpets. Visual and literary explanations will be made about Finnish ryijy carpets selected from the Tuomas Sopanen Finnish ryijy carpets collection and exhibited at the International Exhibition on 04-28 April 2013 at Istanbul Mimar Sinan Fine Arts University, Tophane-i Amire Cultural Center, Single Dome Exhibition Hall.

**Keywords:** Carpet, tulu, ryijy, collection, Finland.

## **Giriş**

İnsan vücudu hayvanlardaki post, pul, tüy, kıl gibi yalıtım unsurlarından mahrum oldukları için, kendilerini yaşadıkları çevrenin olumsuz şartlarından çeşitli önlemlerle korunmaya çalışmıştır. Bu yöntemlerden biri de sıcak tutan hayvan kürkünü taklit etmek için yapılan uygulamalardır.

Post taklidi olarak yapılan bu teknik, neredeyse tüm dünyada uygulanan dokuma tekniklerden biridir. *“Düğümlü dokumalar İskandinav ülkelerinde en az 3500-3800 yıl önce kullanılmıştır. Danimarka’da ulaşılan en eski bulgular, havların dokuma yapılmadan dikilerek eklendiği elbise parçalarıdır”* (Sopanen 2012: 14).

Türkçe okunuşu “riyu” olarak söylenen İskandinav tekstilleri içerisinde ryijy, Fin kültürünün en eski tarihsel ve sanatsal bir parçası olarak sayılmakta ve kökeni tarih öncesine kadar gitmektedir. *“Ryijy halıları, Finlandiya şatolarında yatak örtüsü, battaniye, duvar halısı, masa örtüsü, yastık olarak kullanılmıştır”* (Arslan 1998: 50).

Yaklaşık olarak 2000 yıl kadar önce Mısır’da ryijy benzeri havlı dokumalar yapıldığı bilinmektedir. Bu dokumaların eşkenar dörtgen, zikzak, damalı ve iç içe geçmiş kare ile desenlenmiş olduğu görülmüştür. Bu desenler Mısır dokumalarında olduğu gibi, Finlandiya ryijy halıları, İran gabbah halıları ile Anadolu tülü halılarında da kullanılmıştır.

8.-9. yüzyıllarda uygarlıkları süresince uzak mesafelere uzun yolculuklar yapan hatta Mısır’a bile giden Viking savaşçılarının beraberlerinde daha güneyde dokunmuş dokumaları ve ryijy dokuma tekniğini bilen misyoner Mısırlı rahiplerini yanlarında getirmiş oldukları düşünülmektedir. Finlandiya’da günlük yaşamda ryijy kullanımı geleneği ise 14.-15. yüzyıllara dayanmaktadır.

16. yüzyılda ise ryijy dokumaları, Fin kale ve evlerinde yatak örtüsü olarak kullanılmıştır. Bu dönemde Finlandiyalı soylular arasında statü belirleyen önemli bir aksesuar olmuştur. 19. yüzyılda ise ryijy dokumalarına yeni işlevsellik kazandırılmış ve ev içerisinde duvar ve zemini süsleme alışkanlığına dönüşerek kullanım fonksiyonları işlevsellikten süsleme ve dekoratife doğru evrilmiştir. 20. yüzyılda ryijy dokuma geleneğinin meslek-hobi-zanaat-sanat açısından yeniden canlandırılması için bazı çalışma, çözüm önerileri ve girişimlerde bulunulmuştur.

## **Finlandiya**

Fince adı Suomi, İsveççe Finland olan Finlandiya, Türk insanları tarafından “Beyaz Zambaklar Ülkesi” olarak da bilinmektedir. Grigory Petrov’un bu ünlü romanı, Atatürk’ün herkese önerdiği kitaplardandır. Avrupa kıtasının kuzeyinde yer alan İskandinav Yarımadası’nda başkenti Helsinki olan Finlandiya, idari olarak 19 bölgeden oluşan bir cumhuriyet olarak yönetilmektedir.

Kuzeyinde Norveç, batısında İsveç ve Baltık Denizi’nin Botni Körfezi ve doğusunda Rusya bulunmaktadır. Ülkenin yüzölçümü 338 455 kilometrekare olup nüfusu yaklaşık olarak 5,5

milyondur. Finlandiya'nın coğrafi konumunun Kuzey Kutbuna yakın olması sonucunda, Lapland bölgesinde kutup altı iklim, güneyinde ise nemli ve karasal iklim görülmektedir. Finlandiya göller ülkesi olarak tanınmaktadır. Ülkede 55.000 kadar göl bulunmaktadır.

Finlandiya halkı köken olarak Ural-Altay dil grubunun Ural kısmındadır. Bu nedenle dil yapısı Türkçe ve Altay dil grubuna benzemektedir. Orta Asya hatta Sibirya kökenli halk daha sonra Nordikleşmiştir. Fin halkı ulusal kimlikleri, dil ve kültürlerini daima korumuşlardır. Finlandiya eğitim sistemiyle tüm dünyaya örnek olan ülkelerdendir.



**Harita 1. Finlandiya haritası.**

<https://www.mapsofworld.com/finland/finland-political-map.html> [Erişim Tarihi: 20.02.2022]



Ural-Altay Dağları’ndaki Oğuz boyları, Macar ve Fin grupları, Orta Asya’dan batı yönüne yapılan göçlerle Avrupa’ya doğru hareket etmişler ve Fin grupları İskandinavya’yı yurt tutmuşlardır. Finlandiya; Baltık denizi kıyısında önce İsveç’in (1155-1809), sonrasında da Rusya’nın (1809-1917) egemenliği altında kalmıştır. Rusya’daki Bolşevik Devrimi sırasında 6 Aralık 1917 yılında bağımsızlığını ilan eden Finlandiya, kısa sürede komşu devletler ve batılı ülkeler tarafından tanınmıştır. 1939 yılında Sovyetler Birliği’nin Finlandiya’ya düzenlediği saldırı nedeniyle II. Dünya Savaşı içine çekilmiş, 1939-1940, 1941-1944 yılları arasında Sovyetler Birliği’ne; 1944-1945 yıllarında ise Almanya’ya karşı bağımsızlığını korumak için mücadele etmiştir (Uncu 2020: 32). Finlandiya, II. Dünya Savaşından sonra ağır savaş tazminatları ödediği için hızlı endüstrileşmeye önem vermek zorunda kalmıştır.

Finlandiya, II. Dünya Savaşı sonrasında tarım ve ormancılıkla uğraşan yarı-endüstrileşmiş bir ülke olmuştur. Kuzeyde Lapland’da yaşayan Laponlar ise ren geyiği avcılığı ile ren geyiği çobanlığı yapmaktadır. Finlandiya, günümüzde dünyanın en zengin ülkeleri arasındadır ve halkın yaşam kalitesi yüksektir. Ayrıca sanat ve tasarım yönünden önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Özellikle tekstil sanatı açısından marka değeri taşıyan Marimekko, Mirikka Metsola, Ivana Helsinki gibi firmalar öne çıkmaktadır. Bu markalar dünya tarafından aranan seçkin markalar olmuşlardır.

### **Finlandiya Ryijy Halıları**

8.-11. yüzyıllarda Vikingler sefere çıktıklarında ya da açık denizde uzun mesafelere giderken, soğuk ve ıslaklıktan kendilerini koruyabilmek için ilk zamanlarda koyun postlarını kullanmışlardır. Ancak denizin fırtınalı günlerinde koyun postları ıslandığında öncelikle çok ağırlaştığı, sonrasında ise postların geç kuruması ve tuzlu su ıslanan postların kurduğunda sertleşmeleri nedeniyle bu alışkanlık zamanla terk edilmiştir. Bu nedenle yün malzeme ile dokunmuş, kalın, Finlandiya’da ryijy denilen halılar kullanılmaya başlanmıştır. Bu dokumaların ıslandıklarında bile sıcak tutması ve dokumanın esnek yapısı nedeniyle kullanılanın vücuduna göre şekil aldıkları için Viking denizcilerinin rahat etmesini sağlamıştır.

Kalın kumaş anlamındaki “ryijy” kelimesi, İskandinav kökenli olup İsveç’ten Finlandiya’ya gelmiş olduğu bilinmektedir. İsveç’te “Rya”, Norveç’te “Rye” olarak isimlendirilmektedir (<https://www.finland-dubaexpo2020.com/newsroom/helsinki-show-spotlights-the-continual-renewal-of-an-age-old-finnish-art-form.html>, 21.02.2022). Önceleri deniz kıyılarında ve teknelerde örtünmek amacıyla ya da yatak örtüsü olarak kullanılmıştır. Sonrasında ise ülkede denizden uzak iç kısımlara kadar taşınmıştır.

En eski ryijy resminin 11. yüzyılın sonlarında yapılan ünlü “Bayeux Tapestry” isimli duvar halısındaki ryijy halısı olduğu düşünülmektedir. Ryijy olasılığı olan süslü bir dokuma üzerinde uzanan İngiltere’nin son Angora-Sakson kralları arasında Saint Edward Confessor’ın 5 Ocak 1066 tarihinde Westminster Manastırı’ndaki cenaze alayı bir kralın naaşını taşıyan asker dekoru bulunmaktadır. Askerlerin üzerinde de ryijy tekniği kullanılarak yapılmış olduğu düşünülen

askeri ceketler bulunmaktadır. Bu dokumaların Normandiya’dan geldiği ve Vikingler ile ilişkilendirildiği bilinmektedir (Tuomas Sopanen 2012: 16).



Resim 1. Bayeux Tapestry’nin 26. sahnesinde tasvirlenen Ryijy halısı, (Sopanen, Willberg 2008: 16)

İskandinavya İsveç’teki Vadstena Manastırı’nın ilk kez 1420 yılında yazılı olarak kayda alınan manastır kurallarına göre, her rahibenin yatak takımında bir ryijy olma şartı kaydedilmiştir. 1450 yılında ise Finlandiya halkının ryijy kullanmaları adettir. O dönemde bir ryijy halı fiyatı, bir inek fiyatı kadar olduğu için, ryijy halılarının kıymetli olmaları nedeniyle para yerine kullanılmıştır.

16. yüzyılda ryijy halıları genellikle yatak üzerinde havlı bölümü üste gelecek biçimde kullanılmıştır. Kral Gustavus Vasa, dönemin statü göstergesi haline gelen ryijy halı gereksinimi karşılamak için Finlandiya kale ve krallık köşklerine bağlı dokuma atölyeleri açmıştır. Bu dokumacılar genellikle kendilerinin gereksinimlerini karşılamak ve arta kalanları ise İsveç’e göndermek için ryijy halıları dokumuşlardır. Kral Gustavus Vasa, Finlandiya’da ryijy halılarının dokumasını özellikle desteklemiştir (Sopanen 2012: 18).

### Malzeme

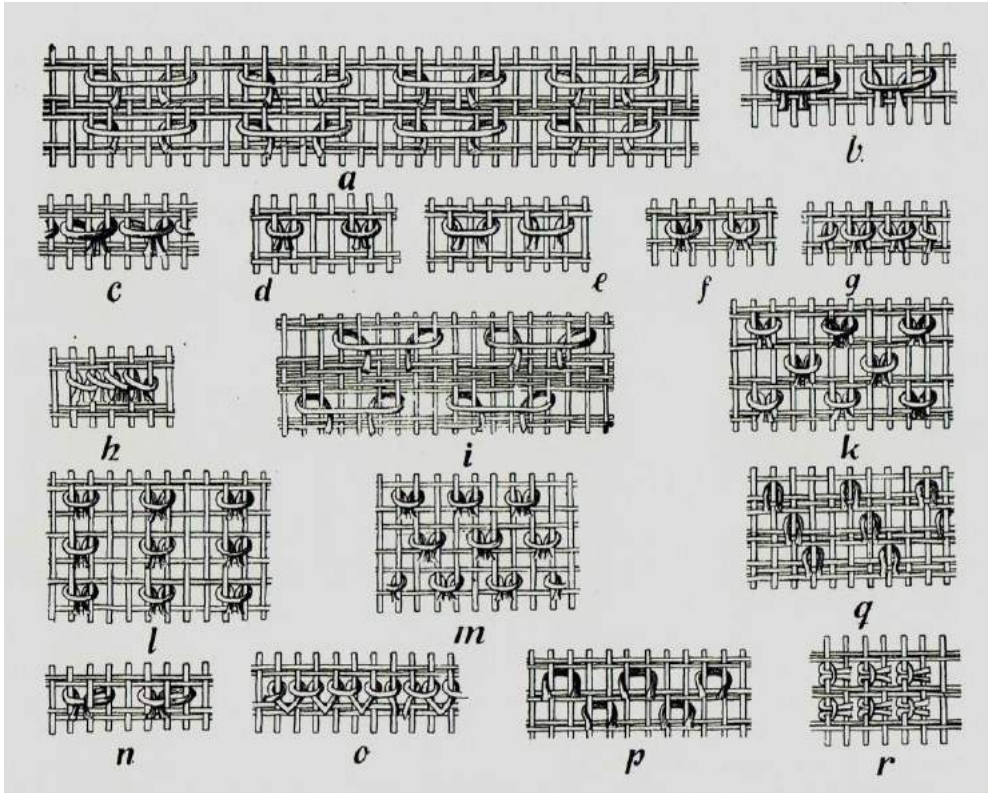
Ryijy halılarının malzemeleri incelendiğinde; önceleri çözgü ipliğinde genellikle kenevir ya da keten; atkı ve ilmelik ipliklerde ise yün kullandığı görülmüştür. 19. yüzyıl öncesinde ryijy halılarında kullanılan yün kalitesinin mükemmel ve ipeksi bir parlaklığı olmasına karşın bu malzemenin eğrilmesinin zor olduğu bilinmektedir. Bu yüzden Finlandiya’ya yeni bir koyun türü getirilmiştir. Getirilen koyun türünün yünü kolay eğrilmesine karşın parlak değildi. Bu olumsuz

durum Fin ryijy halılarının uygulama özellikleri için büyük bir kayıp olmuştur (Sopanen 2013: 11).

### Teknik

Ryijy dokumaları, tezgâhta veya tezgâh haricinde bir teknikle olmak üzere iki farklı yöntemle yapılmaktadır. Ryijy teknikleri bu nedenle Finli araştırmacılar tarafından araştırılmakta ve bu iki teknik hakkında tartışılmaktadır.

Ryijy halı tekniği ile halı tekniği birbirlerinin aynısıdır. Ryijy halılarında da ilmelik iplik iki adet çözgü üzerine atılmaktadır. Ryijy halı ilmesi, Türk (Gördes) halı ilmesi gibi daima simetrik olarak ilmelenmektedir. İlmelerin hav yüksekliği en az 2 cm uzunluğundadır ve her ilmeye iki ya da dört kat iplik kullanıldığı için ryijy halının esnekliğini arttırmaktadır. Ryijy halının esnekliği ise altında uyuyan insanın vücuduna uyum sağlamasına neden olmaktadır. Ryijy ilmeleri seyrek olarak ilmelenmektedir. 1 desimetrekarede yaklaşık olarak 130-180 ilme sayısı arasında değişmektedir (Sopanen, Willberg 2008: 14; Sopanen 2013: 10).



**Resim 2. Finlandiya ryijy halılarının ilmeleri ve ilme çeşitleri  
(Sopenen, Willberg 2008: 15)**

Görünüşe göre ilk ryijy halılar, eni dar biçimde ve bir dokuma tezgâhında dokunmuş, dokunan iki ya da üç dar parça birbirine dikilerek birleştirilmiştir. Ancak daha sonra bu tezgâhın yerini daha geniş ve yatay bir tezgâh almıştır. Bu süsleme için daha fazla özgürlük tanımıştır.

16. yüzyıl Fin ryijy halısı örneği günümüze ulaşmamış olsa da bu dönemde dokunanlar hakkında bazı yazılı tanımlamalar bulunmuştur. Bunların hav yüksekliklerinin daha uzun olduğu, renklerinin ise doğal yün renkleri olan beyaz, kahverengi, gri, bazen ise karışık renklerde dokundukları bilinmektedir. Ayrıca hijyenik açıdan baş ve ayak ucu belli olması ve ayak ucunun yüz tarafına denk gelmemesi için baş tarafına genellikle içi kare, yıldız, haç ya da dama tahtası şeklinde motiflerle desenlenmiş renkli bir yatay kenarsuyu yapılmıştır.

18. ve 19. yüzyıl ryijy halılarının çoğunda ilmeler hem ön yüzünde hem de arka yüzünde dokunduğu için, diğer ryijy halılara göre daha sıcak tutmaktadır. Bu ryijy halılarının ön yüzündeki ilmelik iplikler renkli motiflerle dokunmuştur. 16. yüzyıldaki ryijy halılarında olduğu gibi, bu ryijy halılarının da arka yüzü desensiz olarak dokunmuştur. Baş tarafı özellikle öne çıkaracak biçimde yön belirleme çift taraflı ryijy halılar devam ettiği sürece uygulanmıştır.



**Resim 3. Her iki yüzü havlı ryijy halısının ön yüzü, yaklaşık olarak 1800 yılı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 91)**



**Resim 4. Resim 3'teki her iki yüzü havlı ryijy halısının arka yüzü, yaklaşık olarak 1800 yılı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 90)**

**Renk**

İpliği boyamak için kullanılan renkler kısmen Fin doğasında yetişen bitkilerden elde edilmiştir. Ancak ithal kök boyalar, çivit ve daha nadir olarak da koşnil de kullanılmıştır. Kırmızı boyarmaddesi olarak Finlandiya’da bolca yetişen yatak samanı türleri kullanılmıştır. Ancak bu boyarmadde fazla etkin olmadığı için yine aynı familyaya ait kökboya (rubia tinctorium) eklenerek açık renk değerinde kırmızı elde edilmiştir. Kahverengi, sarı ve yeşil renklerin sayısız renk değeri Finlandiya doğasındaki çok sayıda bitkiden elde edilmesine karşın, kırmızı ve mavi renklerin boyarmaddeleri dükkân ya da pazar yerlerinden alınması gerekiyordu. Mavi boyarmaddesi olan indigo (indigofera tinctoria), deniz yolu aracılığıyla Hindistan’dan getirilmiş olmasına karşın uzun süre fiyatının pahalı olması ve ithalat kısıtlamaları yüzünden Finlandiya pazarı dışında tutulmuştu (Sopanen, Willberg 2008: 23). Daha sonraları ise anilin boyalı ipliklerle ryijy halılar dokunmuştur. Anilin boyalarla iplikleri boyamak çok çeşitli renk değerlerinde ryijy halıların dokunmasına olanak sağlamıştır. Ancak bu boyaların ışık ve renk haslıklarının düşük olması nedeniyle canlı ve parlak renkler zamanla solmuştur (Sopanen 2013: 13).

### **Uygulama Özellikleri**

Finlandiya koyununun yünü ipeksi parlaklığında olmasına karşın zor eğirildiği için 19. yüzyılda yeni bir koyun türü getirilmiştir. Ancak bu koyunun yünü kolay eğirilebilmesine karşın parlak olmadığı için; Fin ryijy halıların görünümü ve uygulama özelliklerine olumsuz katkısı olmuştur.

Finlandiya tarihi içerisinde ryijy halıları, kültürel ve sanatsal özellikleri bakımından çok özel ve önemli bir değere sahiptir. 16. yüzyılda Finlandiya’daki düğün törenlerine önem veriliyor, tören uzun sürüyor ve kiliselerin soğuk olması nedeniyle evlenen çiftin üşümesinin azaltılması için ayaklarının altına ryijy serilme adeti başlatılmıştır. Bu gelenek günümüze kadar sürmüştür. Düğünlerde kullanılan ryijy halılara bu nedenle özen gösterilmiş ve gösterişli olması için büyük miktarda para harcanmış, zamanla kullanılan renk sayısı artarak çeşitli sembolik motiflerle uygulanmışlardır.

18. ve 19. yüzyıllarda dokunmuş ryijy halılarında hem ön hem de arka yüzlerinde halı ilmesi dokunmuştur. 20. yüzyılda bu dokumaların tasarımları sanatçılar tarafından tasarlanarak ve dokunmuş, farklı malzeme ve tekniklerle ryijy halıları çeşitlenmiştir.





**Resim 5.** Ön ve arka yüzü iltelenerek havlı olarak dokunmuş ryijy halısının ön ve arka yüzü (Sihbo 2009: 209)

Finlandiya ryijy halıları atölye üretimli halılar olduğu için; ryijy halılarını tasarlayan tasarımcı ve dokuyan dokumacıların isimleri kaydedilmiştir. Dokumaların kimliklerinin olması, sanatsal özelliğinin korunmasına neden olmaktadır. Ayrıca bu durum, kronolojik araştırmalara kolaylık sağlamaktadır.

### **Motif ve Desen Kompozisyonu**

Bu dönemde ryijy halılarda kullanılan renk sayısı artmış ve çeşitli sembolik motifler yapılmaya başlanmıştır. Ryijy üzerindeki motif ve sembollere sihirli, mistik, koruyucu anlamlar yüklenerek iyi bir hayat, ekonomik açıdan başarı, bolluk ve bereket getirileceğine inanılmıştır. Ryijy üzerindeki sembollerin bazıları antik dönemden o döneme ulaşan sihirli işaretler olarak düşünülmüştür.

Ryijy halılarında birbirine bağlı oval şekillerin, Fin halkı tarafından “sonsuz birliktelik” sembolü olduğuna inanılmıştır. Bu motif Roma mozaiklerinde de sıklıkla kullanılmıştır. Bizans sanatında da görülen dört kalp motifi, nar sembolünün basitleştirilmiş sembolü olup bereket ve çok sayıda çocuk sahibi dileği anlamında kullanılmıştır. Pagan kökenli Aziz John’un kolları, Alman kültüründe insan, insanlık sembolü olarak kabul edilmiştir.

Sekiz köşeli yıldız motifi, Fin-Ugor halkları arasında iyi şans sembolize etmektedir. Bu motif hem Orta Asya Türk hem de Eski Mısır dokumalarında kullanılmış bir motiftir. “+” işareti şeklinde olan motif ise koruyucu bir pagan simgesi olup Hıristiyanlıkta da dini anlamı vardır. Bu motif Oğuz boylarında ise dört yön anlamına gelmektedir. Kum saati motifi ise zaman akışının simgesi olarak düşünülmüştür.

Hayat ağacı motifi, büyüme ve yaşam sembolü olarak kullanılmıştır. Hayat ağacı motifinin üstü genellikle çiçekli ve meyveli olarak görselleştirilmiştir. Hatta bazı hayat ağacı motiflerinde

ağacın tepesinde talih kuşu ya da dallar üzerinde şans getirdiğine inanılan simetrik olarak yerleştirilmiş iki kuş motifi bulunmaktadır.

Ryijy halılarda düğün kavramı, kadın ve erkek sembolü olan motiflerle yapılmıştır. Bu ryijy halıya genellikle kalp, düğün tacı, şans içinde kuş motifleri eklenmiştir. Lale motifi başta olmak üzere çiçek motifleri yaygındır. Çanakkale'nin Avunya halılarında olduğu gibi halı üzerine halı desenymiş gibi yıl tarihi eklemek karakteristiktir. Bu uygulama daha sonra gelinin isminin baş harfleri olarak sonrasında ise çiftin adının baş harfleri ya da sadece damadın isminin baş harfleri olarak devam etmiştir.

Düğün için hazırlanan ryijy halıları genellikle gelinin kendisi ya da akrabaları tarafından dokunmasının yanı sıra damadın akrabaları ya da usta bir ryijy dokumacısı tarafından dokunmuştur. Düğünden sonra ise yatakta kullanılmaktadır. Bu örnek, Batı Anadolu'da çeyiz olarak verilen Al Kilim / Farda örneğinde de görülmektedir.

Ryijy halılar, Finlandiya'da tüm sosyal sınıflar tarafından dokunmuş ve kullanılmıştır. Sahibinin zenginliğine göre ryijy halıların özellikleri farklılık göstermiştir. Fin halkının ryijy halılarında genellikle geometrik motifler kullanılmış ve dokumalarda simetri unsuruna önem verilmiştir. Ryijy halılarında başucu ve ayakucu yönlerinin ilk bakışta fark edilmesi için yatay bordürlerden biri daima geniş olarak dokunmuştur ve dokumalarının orta kısmında çeşitli sembol ve motifler kullanılmıştır.

Finlandiyalı ryijy halılarını dokuyan kadın dokumacılar, çok çeşitli kaynaklardan beslenerek dokumalarını bu motif, sembol, desen ya da desen kompozisyonları kullanmışlardır. Dokumacı, dokumasında dokuyacağı desenin tasarımına kendisi karar vermiştir. “*Çoğu durumda dokumacı çevresinde gördüğü bir motifin anlamını tam olarak bilmiyordu ve bu motifi kopyalamaya çalıştıklarında tanınmaz hale geliyordu*” (Sopenen 2013: 10).

Minimalist denilecek kadar sade tasarımları ile halk ryijy halılarının tasarımları ahenkli, tasarımları kuvvetli ve renkleri uyumludur. Basitliğine ve bazen de saflığına rağmen halk ryijy halıları genellikle hayret edilecek kadar ahenklidir ve mükemmel bir yaratıcı güç ve renk anlayışı sergiler. Halk dokumacıları tarafından dokunan ryijy halılar şaşırtıcı derecede yaratıcıdır. Belirli ryijy tipleri olmasına karşın her dokumacının kendine özgü çeşitlemesi ve renk seçimi olmuştur. Bu özellik Anadolu kilimleriyle de benzer özellikler göstermektedir.

Kilise ve zenginlere ait ryijy halılar ise İsveç etkilidir. Dokumaların desenleri karmaşık, çiçek, yaprak motiflerinin renkleri tonlama olarak dokunmuştur. Kenarsularında ise bazen sade bazen de oldukça karmaşık çelenk benzeri motiflerle süslenmiştir. Üst sınıf ryijy halıların daha az yaratıcı olduğu görülmektedir. Motiflerin çapraz iş ya da diğer işleme teknikleriyle yapıldığı görülmüştür (Sopenen 2013: 12).

Finlandiya halk ryijy'larının en parlak dönemi, 1780-1820 yılları arasındadır. Bu dönemde dokunan dokumalar, parlak bir yün, altın malzeme ve özenle seçilmiş renklerden dokunmuştur. 19. yüzyılın ilk yarısında ryijy halk dokumacıları zamanla stilize edilmiş bitkisel motifleri terk

ederek geometrik motifli tekrardan kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemde ryijy halılarında farklı ülkelerin motif ve desen etkileri görülmektedir. Desenlerde Alman ve İsveç çapraz işlemleri örnek alınmasının yanı sıra iplik renklendirmelerinde sentetik boyarmaddeler kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu boyalar ışık ve renk haslıklarının düşük olması nedeniyle canlı ve parlak renkler zamanla solmuştur (Sopenen 2013: 12-13). “*Genel olarak bu modellerde bir demet gül ya da başka bir çiçek, etrafında da bir çelenk ya da akantus yaprakları olurdu. Ryijyler çok renkliydi ve figürler de karmaşıktı*” (Sopenen 2013: 13).

Bu dönemde düğün ve yatak örtüsü olarak kullanılan ryijy halılarının ikisi de terk edilmiştir. Bu dokumalar, yerde yer yaygısı halı ve iç mekân dekorasyonu için de duvarlara asılmaya başlamıştır. Ryijy halıların özellikle pazar günleri kiliseye giderken atlı kızaklarda kullanılması halk arasında geleneksel bir adet olmuştur. Hatta bu amaçla özel ryijy halılar yapılarak atlı kızığın arkasından sarkan kısmı süslenmiş, uzun saçaklar eklenerek gösterişi arttırılmaya çalışılmıştır (Sopenen 2012: 20-21).



**Resim 6. Finlandiya’da atlı kızaklarda kullanılan ryijy halısı (Sopenen, Willberg 2008: 42)**



**Resim 7. Finlandiya’da atlı kızaklarda kullanılan ryijy halısını gösteren yılbaşı kartpostalı (Sopenen 2012: 21)**

20. yüzyıl başlarında ryijy halıların tasarımlarında büyük bir değişim yaşanmıştır. Bu değişim, Paris’te 1900 yılında düzenlenen Dünya Sergisi için Fin çadırının içinin tasarlanması ünlü ressam Akseli Gallen-Kallela’dan istenmesiyle başlamıştır. Ressamdan Fin halk ryijy halılarını temel alarak yeni bir ryijy tasarımı yapılması istenmiştir. Ressam Akseli Gallen-Kallela, ryijy halı tasarımını asimetrik olarak tasarlamıştır. Daha sonra “Alev” olarak isimlendirilen bu dokuma, sergilenirken bir sedir üzerine yerleştirilmiştir. Bu tasarım, 1960’larda duvar halısı olarak kullanılmak üzere, tasarımda farklılıklarla üretildiği bilinmektedir (Sopenen, Willberg 2008: 83;

Sopanen 2013: 13).

Ressam Akseli Gallen-Kallela'nın ryijy halı tasarımını kendi açısından yorumlaması sayesinde Finlandiya'da cesaret bulan birçok ressam ve mimar, Fin doğasından ilham alarak yeni ryijy halıları tasarlamışlardır. Bu halıların genellikle belli bir iç mekânın parçası olması amaçlanmış ve kanepe sedirlerini örtmek üzere yapılmıştır. Bu tasarımdaki temel düşünce, sedir arkasında kalan duvarın üst kısmına ryijy halı asılmakta, sedirin arkası, oturma kısmı ve sedirin önündeki zemini örtecek biçimde dokumanın sarkıtılması planlanmıştır. Bu nedenle sedir üzerinde kullanılan ryijy halılar uzun boylarda dokunmuştur (Sopanen 2013: 13-14).

Bu dönem ve sonrasında yurt dışı bağlantılar arttıkça ve ryijy halılarını tasarlayanlar sanatçı ve tasarımcılar olduğu için, Art Nouveau / Jugendstil ve Art Deco gibi sanat akımlarının etkileri ryijy halılarında görülmüştür.

Tüm Avrupa'da olduğu gibi, Rusya grandükalığı olan Finlandiya'da milliyetçilik, 19. yüzyıl boyunca artarak yayılmıştır. 1830'lu yıllarda halk örnekleri toplanmaya başladı. Örneklerin saklanması için 1876 yılında Devlet Tarih ve Etnoloji Müzesi / Milli Müze kurulmuştur.



**Resim 8.** 19. yüzyılın sonunda yapılmış gül motifli ryijy halısı Finlandiya halkının yaşadığı ortamda sıklıkla tercih etmesi (Sopanen 2012: 21)



**Resim 9.** 20. yüzyılın başında Devlet Tarih ve Etnoloji Müzesi'ndeki ryijy salonu ve müze müdürü Matti Kauppinen (Sihvo 2009: 11)

Ryijy halıları yaşam kalitesi yüksek milli bir kültürün örnekleri olarak başlangıçtan bu yana yeni kurulan müzenin önemli bir koleksiyonu olmuştur. Fin kültürünü oluşturan ve vurgulayan halk el sanatları, milli bir tarzın oluşturulmasında temel olarak alındı. 1879 yılında “el sanatlarını

vatansever ve milliyetçi bir yönde yükseltmek ve yüceltmek” temel ilkesi ile “Fin El Sanatları Dostları Derneği” / “Suomen Käsityön Ystävät” / “Friends of Finnish Handicraft” kurulmuştur.



**Resim 10. 1920'lerde Suomen Käsityön Ystävät Derneği'nin atölyesi, Suomen Käsityön Ystävät Arşivi, (Sopanen 2012:25)**

Dernek günümüzde de aktif olarak çalışmakta, halk tasarımlarından arşiv oluşturmakta ve bu örneklerdeki motif ve desen kompozisyonlarını yeni dokumalarında motif olarak kullanmaktadır. Amaç; erişilen eski ryijy halı örneklerinin kopyalanması, modern dokumalarda özgürce kullanılarak geliştirilerek değiştirilmesidir. Dernek ve müzelerin yanı sıra Finlandiya'da ryijy halılarıyla ilgilenen kişiler özel koleksiyonlarını oluşturmuştur.





**Resim 11. 1927 yılında Finlandiya Ulusal Müzesi’nde açılmış Svenska Marthatör Koleksiyonu Sergisi (Sihvo 2009: 13)**

Sanat eserleri koleksiyoneri Ivar Hörhammer, 1917 yılında Helsinki’de bir ryijy halıları sergisi düzenledi. Bu sergi halkın büyük çoğunluğunun Fin ryijy halılarının kültürel ve tarihsel açıdan milli bir değeri olduğunu anlamalarını sağladı. Sergi sonrasında U.T Sirelius, ryijy halıları hakkında ilk kapsamlı kitabı hazırladı. Kitap 1924 yılında Fince ve İsveççe, 1926’da ise İngilizce dillerinde basılmıştır.

Bu dönemde ryijy halıları mekân içerisinde duvar-oturma bölümü-zemin bağlamında kullanılmaya başlanmıştır. Küçük evler için küçük boyutlarda ryijy halılar tasarlanarak dokunmuştur. Atlı kızaklarda ryijy halıları kullanımı devam ederken düğün geleneği tekrar canlandı, özellikle minder kılıfı olarak yapılmış ryijy halılar oldukça yaygınlaştı.

Bu dönemde ryijy halılarının tasarım kaynakları incelendiğinde; soyut, doğadan alınan ayrıntılar, İncil, Kalevala ve önemli edebi kaynaklardan alınan tanınmış sahneleri betimleyen ryijy halıları tasarlanarak dokunmuş olduğu görülmektedir. Bu dönem ryijy halıların kullanımlarında işlevselliğe önem verilmiştir (Sopanen, Willberg 2008: 77-78).

1930’lu yıllarda ryijy halıların ifadeleri değişmiştir. Dönemin tasarımcıları arasında Eva Brummer öncülerden olmuştur. Eva Brummer, soğuk işlevsel üslup yerine yumuşak renkler, duyu ve duyarlılığı hissettiren tasarımlara odaklanmıştır. Kıvrımlı motif ve çengeller, çeşitli renk değerleri ve rölyef etkisi için farklı hav yükseklikleri kullanmıştır. Renk değerlerinin aşamalı olarak değiştirmiştir. Eva Brummer’in özellikle tercih ettiği iki motif, haç / dört yön ve

kum saati olmuştur. İki motifte halk ryijy halılarında sıklıkla kullanılan motifler olmuştur. Ayrıca siyah-beyaz olarak hazırladığı grafiksel değerlerin baskın olduğu tasarımları dokumaların orta alan zeminlerinde kullanmıştır (Sopanen 2013: 16).

Ryijy halılarını tasarlayan ünlü sanatçı ve tasarımcılar arasında Eva Brummer’in yanı sıra Rut Bryk, Eliel Saarinen, Helene Schjerfbeck, Akseli Gallen-Kallela, Emma Saltzman, Uhra-Beata Simberg-Ehrström, Fanny Churberg, Eva Brummer, Kirsti Ilvessalo, Timo Sarpaneva gibi tasarımcılar öne çıkmaktadır (<https://suomenkasiyonystavat.fi/suunnittelijat?lang=en> , 23.02.2022).



**Resim 12. Sysimiilu, Timo Sarpaneva (Finlandiya, 1926-2006), 1949 tarihli, 116x157 cm,**  
[tps://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item\\_images/1282157/12195641\\_fullsize.jpg](https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item_images/1282157/12195641_fullsize.jpg) 25.02.2022



**Resim 13. Metsässä palaa / Ormanda yanıyor, Kirsti Ilvessalo (Finlandiya 1920- ), 1955’de tasarlandı, 105x145 cm,**  
[https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item\\_images/951043/10688856\\_fullsize.jpg](https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item_images/951043/10688856_fullsize.jpg) , 26.02.2022

1940’lardan 1960’lara kadar modern ve sanatsal anlayışta dokunmuş Fin ryijy halıları, uluslararası üne kavuşmuş ve ilgiyle takip edilmiştir. Ryijy halılar, uluslararası sergi ve fuarlarda sergilenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Fin ryijy halılarının tasarımlarını hazırlayan sanatçı ve tasarımcıların çalışmaları sergi ve fuarlarda sergilenmiştir. Milan Triennial ve Lozan Bienali gibi önemli sanat sergilerinde yeni anlayış ve bakış açısıyla yapılmış eserlerle dikkat çekmiş ve ödül kazanmışlardır (Sopanen 2013: 16-17).

1960 ve 1970'li yıllarda ryijy halıları çok popüler olmuş ve bu dönemde minimalist tasarımlar ile popüler desen ve uygulamalar yapılmıştır. Bu dönemdeki ryijy halılarında renk ve güçlü tasarımlar dokunmuştur. Desen kompozisyonlarında tek bir motif, desen üzerinde sistemli olarak tekrarlayan küçük motifler kullanılmıştır. Siyah-beyaz grafik ağırlıklı tasarımlar, ryijy halıların özellikle orta alanlarında görülmektedir. Ryijy halıları toz toplayıcı olarak görüldüğü 1980'li yıllarda, bu halılara ilgi azalmıştır.

1980'lerin sonunda farklı malzemeler kullanılarak dokunan ryijy halılar, önceki örneklerden oldukça farklı yeni tasarım ve uygulamalarla sanat eğitimi almış genç kuşak tasarımcılar tarafından yapılmıştır. Yün, keten, ipek, kâğıt, suni ipek yanı sıra her türlü sentetik malzeme kullanılarak denenmiştir.

Önceki dönemlerde kare ve dikdörtgen olan ryijy halıları şekilleri üçgen, daire yapılmasına ek olarak yolluk gibi dar ve uzun dikdörtgen biçiminde dokunmuşlardır. Hatta ağaç kökü görünümünde ryijy halısı yapılmıştır. Tüm bunlara ek olarak bazı tasarımcılar, ryijy halı uygulamalarında farklı uzunlukta hav boyu kullanmışlardır.

Irma Kukkasjärvi üç boyutlu ryijy halı, Maisa Kaarna ile Touko Issakainen'in ryijy halılarında ise boncuk, kumaş parçaları, taş, metal ya da plastik küçük nesne ve el dikişi teknikleri kullanmışlardır. Özellikle kamusal alanlar için ryijy halıların öncelikle tekstil sanatı kapsamında yapıldığının belirtilmesi gerekmektedir. Bu dokumalar; tek, özgün, büyük ve deneysel tasarım ve uygulamalardır ve yapan sanatçıların duygu ve düşüncelerini dışavurumlardır.

Ev ortamı ve iç mekân için dokunan ryijy halılar ise öncelikle küçük boyutlarda olmaları ile dikkat çekmektedir. Boyutlarının küçük olması nedeniyle bu dokumalar, mekân için baskı oluşturmamıştır (Sopenen, Willberg 2008: 77; Sopenen 2013: 17-18).

Günümüzde ryijy geleneği, sadece Finlandiya ve İsveç devam etmektedir. Norveç'te ryijy, bir tekstil olarak kullanılmış, bazı canlandırma belirtileri olmasına karşın asla önemli bir tasarım üretimi haline gelmemiştir ((Sopenen, Willberg 2008: 79).



**Resim 14. Kapı / Portti, Maisa Kaarna, 1989’da tasarlandı ve sanatçı tarafından dokundu, 133x10 cm, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen; Willberg 2008: 376)**



**Resim 15. Mavi ryijy / Sininen ryijy, Touko Issakainen, 2006’da tasarlandı ve sanatçı tarafından dokundu, 83x91 cm, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen; Willberg 2008: 386)**

### **Tuomas Sopanen’in Finlandiya Ryijy Halıları Koleksiyonu**

1945 yılında Finlandiya kırsalında doğan Tuomas Sopanen, üniversitede biyoloji bölümünde okudu. Bitkilerin biyokimyası üzerine uzmanlaştı. Finlandiya Akademisi’nde araştırmacı olarak çalıştı, sonrasında ise Joensuu Üniversitesi botanik bölümünde profesör olarak görev yapmıştır. 1980 yılında Helsinki Üniversitesinde arpanın filizlenmesi üzerine hazırladığı doktora tezi tamamladığında, ablasının kendisine aldığı bir ryijy halı hediyesi sayesinde, hayatı değişmiş ve ryijy halılarına ilgisi artmıştır. Bu tarihten sonra ryijy halı koleksiyonunu oluşturmaya başlamıştır.



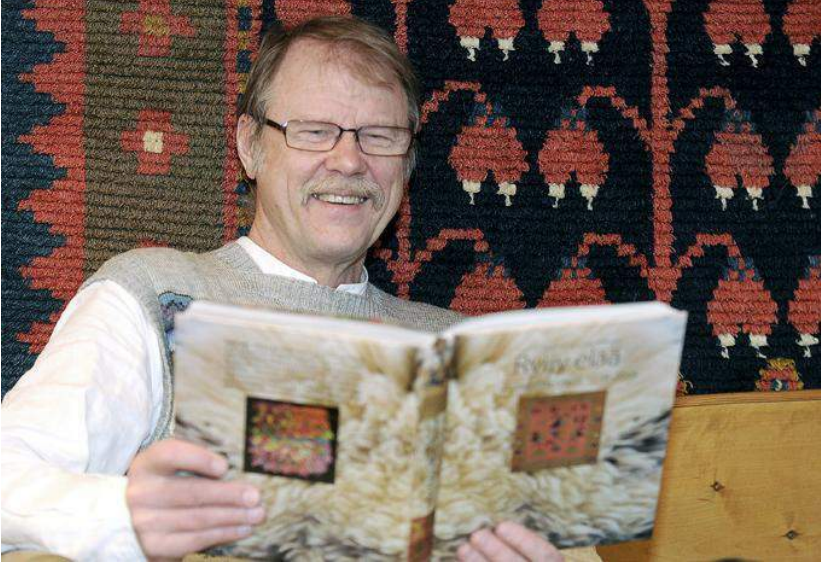
**Resim 16. Tuomas Sopanen’in koleksiyonundaki ilk ryijy halısı, (Sopanen 2013: 5)**

Tuomas Sopanen emekliliğinden sonra ryijy halıları hakkında araştırmalarına devam etmekte, koleksiyonunu zenginleştirmeye çalışmakta ve yurt içi ve yurt dışı ryijy koleksiyon sergileri çalışmalarına devam etmektedir. Tuomas Sopanen’in Koleksiyonu’nda 2013 yılında 354 (Sopanen 2013: 4), 2017 yılına göre 478 adet ryijy halısı olduğu bilinmektedir. Günümüzde ise Tuomas Sopanen’in koleksiyonunda bulunan ryijy halısının sayısı beş yüzü aşmıştır. Tuomas Sopanen’e göre; ryijy halıları bir yaşam biçimidir. Onunla yapılan 5 Nisan 2013 günü yapılan sözlü görüşmede Ryijy Halıları hakkında “*Halının asıl amacı uyuyan birini ısıtmaktır. Bugün ise*



*Servet Senem Uğurlu, “Finlandiya Ryijy Halıları ve ‘Tuomas Sopenen Koleksiyonu’ Sergisi”. Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 314-354.*

*güzelliğiyle çevresine sıcaklık vermektedir”* diyerek bakış açısını belirtmiştir (Sopenen, görüşme, 5 Nisan 2013).



**Resim 17. Tuomas Sopenen,** <https://kangasalansanomat.fi/satojen-ryijyjen-mies-tuomas-sopenen-luenniokangasalla> , 22.02.2022

Tuomas Sopenen'in en son düzenlediği “Kalpler, Elmaslar ve Laleler, 18. ve 19. Yüzyıllardan Halk Ryijy Halıları” isimli koleksiyon sergisi, 12 Haziran-19 Eylül 2021 tarihleri arasında The Museum of Central Finland'ta sergilenmiştir.

*Servet Senem Uğurlu, "Finlandiya Ryijy Halıları ve 'Tuomas Sopenen Koleksiyonu' Sergisi". Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 314-354.*



**Resim 18. Tuomas Sopenen Finlandiya Ryijy Halıları Sergisi, Museum of Central Finland / Keski-Suomen Museo, 12 Haziran-19 Eylül 2021, <https://www.sjl.fi/paikalliset/4259649> , 26.02.2022**



**Resim 19. Tuomas Sopenen Finlandiya Ryijy Halıları Sergisi, Museum of Central Finland / Keski-Suomen Museo, 12 Haziran-19 Eylül 2021, <https://aalto2.museum/en/story/exhibition-hearts-diamonds-and-tulips-folk-ryijy-rugs-from-the-18th-and-19th-centuries-at-the-museum-of-central-finland/> , 17.02.2022**

## **“Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopenen Koleksiyonundan” Sergisi**

Finlandiya Helsinki Design Museo’da müdür olarak görev yapmış, Tyyne Kerttu Virkki Vakıf Yöneticisi Dr. Jarno Peltonen’in, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Başkanı Prof. Aydın Uğurlu’yu 2009 yılı Ekim ayında ziyaretinde yapılan bilgi alışverişi sırasında Finlandiya ryijy halıları hakkında bir koleksiyoner sergisi fikri oluşturulmuştur.

Dr. Jarno Peltonen ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinden 2011 yılında emekli olan Prof. Aydın Uğurlu, projenin takibi ve çalışmaların hazırlıklarına birlikte devam etmişlerdir. Üç yıllık karşılıklı hazırlık çalışmaları sonucunda, Finlandiya Ankara Büyükelçiliği ve İstanbul Finlandiya Fahri Başkonsolosluğu, Tyyne-Kettu Vakfı ve Finlandiya Alfred Kordelin Vakfı tarafından serginin nakliyesi, güvenlik ve korunması sağlanmıştır. Finlandiyalı Koleksiyoner Tuomas Sopenen’in kendi seçkisiyle oluşturulan koleksiyon serginin, Türkiye’deki halı ve geleneksel tekstil meraklılarına gösterimi sağlanmıştır.

Ayrıca serginin üniversite bağlantıları ise Prof. Caner Karavit ve Özlem Ataman tarafından yapılmıştır. Ryijy halılarının fotoğrafları Karl Jamsen tarafından çekilmiş, Koopio Museum of Cultural History tarafından sergi kataloğunda yayınlanacak fotoğraflar gönderilmiştir. Sergi kataloğunun metin ve editörlüğü Tuomas Sopenen, düzeltileri Prof. Aydın Uğurlu, grafik uygulama İlker Yalçın tarafından yapılmış ve sergi kataloğu MSGSÜ Sergi Kataloğu Dizisinin 21 no.lu kataloğu olarak 2013 yılında yayımlanmıştır.

“Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopenen Koleksiyonundan” Sergisi; Tuomas Sopenen’in kendi seçkisiyle hazırlamış olduğu 28 adet Finlandiya Ryijy Halısı örneği sergilenmiştir. Sergilenen halılarda halıların kronolojik süreci, dönemsel özellikleri, malzeme, teknik, renk, motif ve desen kompozisyonları ile uygulama özellikleri göz önünde bulundurularak halılar seçilmiş ve sergilenmiştir. 1797-2009 yılları arasındaki önemli dönem ve üsluplar hakkında görsel ve yazınsal bilgiler derlenmiştir.



**Resim 20. Dr. Jarno Peltonen, Tyyne-Kerttu Virkki Säätiö-Virkkimuseo, Helsinki, Finlandiya 2010 (Aydın Uğurlu Arşivi, 2010)**



**4-28 NİSAN 2013**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi  
Tek Kubbe Salonu



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

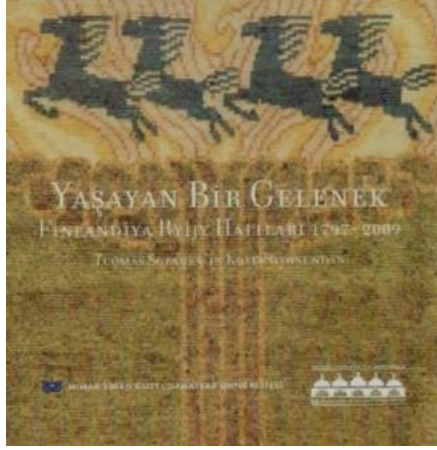
**Resim 21. “Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopenen Koleksiyonundan” Sergisi afişi**

<https://i.pinimg.com/originals/06/d4/db/06d4db8f64a6d3806a75bc8365c580cb.jpg> , 22.02.2022

“Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopenen Koleksiyonundan” Sergisi; 04-28 Nisan 2013 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Tek Kubbe Sergi Salonu’nda açılmıştır. Sergiyi ziyaret edenlerin konu hakkında bilgilerinin artırılması amacıyla; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğü tarafından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı lisans öğrencileri sergide rehber olarak görevlendirilmişlerdir. Sergide rehberlik yapan öğrenciler; Ahmet Bayhan, A. Aslıhan Yetiş, Ayça Pınarbaş, Büşra Özbulut, Denizhan Şahintürk, Dilara Altınkepçe, Elif Püren Özdemir, Erman Aksoy, Esra Özken, Ezgi Akgün, Ezgi Baytöre, Fadime Karataş, Gizem Yavuz, Hakan Cice, Meltem Gündoğdu, Miray Çakır, Özgecan Bülbül, Reyhan Polat, Şenay Subaşı, Şule Yılmaz, Tuğba Bekar, Ümit Yıkılmaz, Zeynep Didem Baloğlu olarak alfabetik olarak verilmektedir.

## **“Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopenen Koleksiyonundan” Sergisi’nde Ryijy Halıları**

Finlandiya Ryijy halıları koleksiyoneri Tuomas Sopenen, koleksiyon sergilerine ilk olarak 2009 yılında Design Museum in Helsinki’nin davetiyle başlamıştır. Sergi, 01 Şubat-22 Mart 2009 tarihleri arasında Kajaani Art Museum’da açılmıştır. Daha sonra açılan sergiler; 2010 ve 2011’de Finlandiya, 2012’de Budapeşte Macaristan, 2013’te İstanbul- Türkiye, 2014’te Szombathely-Macaristan ve Minneapolis-Minesota Amerika Birleşik Devletleri sergileri ile devam etmiştir.



**Resim 22. “Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopenen Koleksiyonundan” Sergisi Kataloğu, (Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2013)**

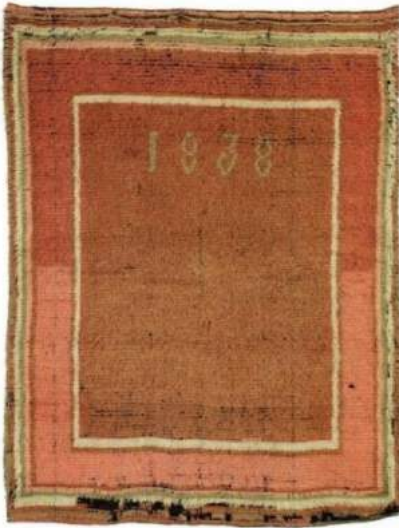
### **Sergilenen Fin Halıları**

Sergide 28 Fin Ryijy halısı kronolojik olarak düzenlenerek yerleştirilmiştir. Sergide Tuomas Sopenen tarafından 5 Nisan 2013 tarihinde yapılan atölye çalışmasında, işleme teknikli ryijy halılarının nasıl yapıldığı uygulamalı olarak gösterilmiştir. Bu atölye çalışması sonucunda görevli rehber öğrenciler, sergiyi ziyaret edenlerden meraklısı olanlara uygulamalı olarak anlatılarak gösterilmiştir.





**Resim 23.** Tuomas Sopenen'in atölye çalışması sırasında işleme tekniğiyle ryijy halı ilmesinin atılmasını lisans öğrencisi Ümit Yıkılmaz'a öğretirken (Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2013)



**Resim 24.** Çerçeve tasarımlı ryijy, üzerinde 1838 tarihi dokunmuş, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 135)



**Resim 25.** Üçgen motifli yatak örtüsü ryijy, 1800 yılı civarı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 91)

Resim 24'te çerçeve tasarımlı ryijy halı incelendiğinde iç içe desensiz bordürler vardır. Biçim olarak diğer dokumalarla kıyaslandığında erken örnekler arasında olması dikkat çekmektedir. Çerçeve tasarımlı ryijy, Rönesans döneminden kalan bir dokumanın devamıdır. Bu dokumanın tek dekoratif özelliği çerçeve şeklindeki bordürdür. Eski ryijy halılarının desenleri, 19. yüzyıl ryijy halılarınıninkine benzemektedir (Sopanen, Willberg 2008: 135).

Resim 25'te üçgen motifli yatak örtüsü ryijy dokumasının hem ön hem de arka yüzü ilmeli olacak biçimde dokumuştur. Kare şeklinde dokunmuş haliyle karakteristik özellik gösteren ryijy halılar, iki kişinin bir arada uyuyabileceği büyüklüktedir. Parlaklığı nedeniyle Finlandiya koyunu yünü ile dokunduğu anlaşılmaktadır.

Bu desenin benzeri Bayeus Tapestry'de betimlenen asker ceketlerinde de görülmektedir. Dokumanın üst ve altındaki yatak bordürler farklı kalınlıktadır.

Kullanana kolaylık sağlaması için ayakucu ve başucunu birbirinden ayırabilmek için başucundaki bordür ince, ayakucundaki bordür ise kalın dokumuştur. Böylece ayak ucu ayrılmaktadır. Ayakucundaki yıpranmış bordürün 10 santimetrelilik bölümünün Türkiye'de restorasyonu yapılmıştır (Sopanen, Willberg 2008: 90; Sopanen 2013: 20).



Resim 26. Çiçek açmış hayat ağacı ryijy halısı, 1800 yılı civarı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 170)



Resim 27. Hayat ağacı desenli ryijy düğün halısı, 1809 tarihli, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen 2012: 39)

Resim 26'da çiçek açmış hayat ağaçlı ryijy halısını kullanan ve altında uyuyan insana şans getirdiği ve koruduğuna inanılmaktadır. Bu motif örneğin kaynağının üst sınıfların dokuma anlayışı ya da dini resimler oluşturmaktadır.

Bir veya daha fazla hayat ağacının bulunduğu ryijy halılar, kullanıldıkları bölgenin tamamında dokunmuştur. Buna rağmen, farklı bölgelerdeki boyutlar, motif ve hayat ağacı sayısı birbirinden oldukça farklı olmaktadır.

Resim 27'de hayat ağacı motifli ryijy halısının desen kompozisyonunun kökeni 18. yüzyıl geleneksel Finlandiya halılarına dayanmaktadır. Bu halının desen kompozisyonunun merkezindeki eşkenar dörtgenden halının boyunca hayat ağacı gövdesi çıkmaktadır.

Geometrik biçimde stilize edilmiş sembolik anlamları içeren kuş, lale, yıldız, kadın, çarmlı, dört yön motifleri halının ortasında dolgu motifleri olarak kullanılmıştır. Ayrıca ryijy halısının yapıldığı yıl olan 1809 tarihi dokumada desen olarak dokunmuştur.



Resim 28. Kalp motifli ryijy düğün halısı, 1797 tarihli, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 12)



Resim 29. Ryijy düğün halısı, 18. yüzyıl sonu, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 172)

Resim 28'de kalp motifli düğün töreni için hazırlanan ryijy halısı örneği, 18. yüzyılda Orta Finlandiya'da geliştirilen ve gelenekselleşen özel bir desen çeşidi olmuştur. Halı ortasında 1797 yılı tarihi dikkat çekmektedir.



Resim 29’da kare şeklinde 18. yüzyıl orta Finlandiya’da klasik ve geleneksel bir desen örneği haline gelen bu düğün halısı, üzerinde sembolik geometrik motifler vardır ve halı çift tarafı ilmeli olarak dokunmuştur.



**Resim 30. İşleme motifli Truseau ryijy halısı, 1798 tarihli, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 161)**



**Resim 31. Çapraz işleme teknikli ryijy duvar halısı, 1878 tarihli, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen 2012: 65)**

Resim 30’daki ryijy halı tasarımı Barok dönemine ait olup üst kültür tarafından kullanılmış ve 1798’de yapılmış olduğu görülmektedir.

“*Hedwig Christina Tapenius tarafından Merkez Finlandiya’daki Hankasalmi papaz evinde yapıldığı bilinmektedir*” (Sopenen 2013: 23). Dokumanın deseni çapraz işleme tekniğini andırmakta ve motifler geometrik olarak stilize edilmiştir.

Resim 31’de işleme motifli ryijy halısı 19. yüzyıl sonunda yapılmıştır. Bu halı yatak örtüsü olarak değil duvar, yer ya da atlı kızakta kullanılmak amacıyla üretilmiştir.

Bu örnekte “*büyük ihmalle Alman veya İsveç kitaplarından ya da el işi dergilerinden aldıkları çapraz işleme modellerini kullanmışlardır*” (Sopenen 2013: 23). Ayrıca bu dönemde kimyasal kökenli endüstriyel renklerin kullanıldığı görülmektedir.



Resim 32. Alev, Akseli Gallén-Kallela (1865-1931), 1899'da tasarlandı, 1965'te yeniden dokunan ryijy halısı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 82)



Resim 33. Atlar, Väinö Blomstedt (1871-1947), 1906'da tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 212)

Resim 32'de “Alev” isimli ryijy duvar halısı, 1900 yılındaki Paris World sergisindeki Finlandiya çadırı için tasarlanarak ryijy tekniğinde uygulaması yapılmıştır. Bu tasarımın daha küçüğü 1965'te “Suomen Käsityön Ystävät”da dokunmuştur. “Alev” isimli ryijy halı, bir sanatçı tarafından yapılan ve ryijy halı tasarımını tamamen değiştiren ilk Fin ryijy halısıdır.

Bu dokumanın deseni, diğer ryijy halılarından daha güçlü bir hareketlilik ve asimetrik özelliklere sahiptir. Bu nedenle diğer ryijy halılarından ayrılmaktadır. Bu dokuma, ryijy halılarında kırılma noktası olmuş ve kısa sürede Finlandiya'da çok sayıda sanatçı bu hareketi takip etmiştir.

Resim 33'teki ryijy halısı, simbolist ressam Väinö Blomstedt tarafından yapılmış önemli bir örnektir. 1900'lü yılların başlarında Art Nouveau / Jugendstil sanat akımı etkili olduğu yıllarda dokunan ryijy halıları, sıklıkla sanatçı veya mimarlar tarafından tasarlanmıştır ve boyu oldukça uzundur.



Bu tarzdaki uzun ryijy halıları, koltuk, sedir gibi eşyaların arkasındaki duvara asılır, koltuğun yaslanma ve oturma kısımlarını kaplayarak aşağıya doğru indirilerek yere doğru yaygı olarak devam ettirilmiştir.



**Resim 34. Jugendstil / Art Nouveau / Genç Üslup ryijy sedir halısı, eser sahibi bilinmiyor, 20. Yüzyıl başlangıcı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 215)**



**Resim 35. Avcı, Impi Sotavalta (1885-1943), 1926’da tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 232)**

Resim 34’te ryijy halısı, Art Nouveau / Jugendstil sanat akımı anlayışıyla yapılmıştır. Tasarım dikey olarak çalışılmış, doğadan esinlenilmiş stilize edilmiş geometrik motifler kullanılmıştır.

Tasarımın sahibi bilinmemesine karşın, tasarımcının Emma Salzman olduğu tahmin edilmektedir (Sopenen 2013: 25).

Resim 35’te “Avcı” isimli ryijy halısı, Suomen Käsityön Ystävät’ta uzun süre çalışmış 20. yüzyıl başında önemli ryijy halı tasarımcılarından Impi Sotavalta’nın tasarımıdır. Sanatçı, yeni tasarımlar ryijy halılarını çeşitlendirmiştir.



Resim 36. Pırlıta, Impi Sotavalta (1885-1943), 1930'lu yılların başında tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen 2012: 77)



Resim 37. Eser sahibi bilinmiyor, tarihsiz, Art Deco sanat akımı dönemi, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 260)

Resim 36'da Impi Sotavalta'nın "Pırlıta" isimli ryijy halısı, Finlandiya'nın 1917 yılında bağımsızlığını kazandıktan sonra ülkede hızlı sanayileşme olduğu dönemde yaşanan köyden kente göç sonrasında insanların şehirlerde küçük ev ya da dairelerde yaşamasıyla daha küçük ryijy halıları dokunmuş ve çok popüler olmuştur. Resim 37'de ryijy halısının ilmeleri dokuma ile yapılmamış, halı ilmeleri iğne yardımıyla atılarak yapılmış, saçaklar sonradan eklenmiştir.



Resim 38. Bakır, Uhra Simberg-Ehrström (1914-1979), 1968'de tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen 2013: 27)

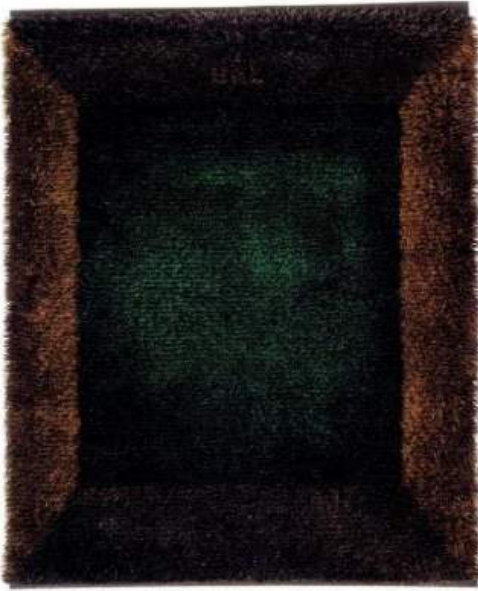


Resim 39. Eski, Uhra Simberg-Ehrström (1914-1979), 1959'da tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 293)

Resim 38'de Uhra Simberg-Ehrström'ün renkçiliği olasılıkla babası ressam Hugo Simberg'ten gelmektedir. Sanatçı, dokumada merkezi bir motif etrafına sonsuz sayıda gölgeler oluşturmuştur. Hatlar serbest biçimdedir. Renklendirmede ise metalik eriyen bir bakır kütlenin parlak kırmızısı-canlı bir bakır-eskimiş bakır yeşili arasındaki tüm olası renkler vardır.

Resim 39'da kendine özgü tarzını okula giderken bulan Uhre Simberg-Ehrström, renkleri zevkine göre kullanmıştır. Yaptığı ryijy halıların dokusal yüzeyleri sayısız ışık ve gölgelerden oluşmaktadır.

Bu dokuma Fin El Sanatları Dostları Derneği kuruluşunun 80. yıl birincilik ödülünü kazanmış, içerdiği geometrik alanlar sanatçının tarzını gösteren önemli bir örnek olmuştur.



**Resim 40. Taze Ekin, Uhra Simberg-Ehrström (1914-1979), 1972'de tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 301)**



**Resim 41. Whitsun Şenlikleri Ateşi, Eva Brummer (1901-2007), 1956'da tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 281)**

Resim 40'taki ryijy halısında her halı ilmesi sanatçının renkçi tarzını yansıtmaktadır. Sanatçı dokumayı kendisi dokumamış olmasına karşın dokumacıya her gün müdahale etmiştir. Dokumada çok sayıda renk değeri görülmektedir.

Resim 41'de Eva Brummer 1930'larda ryijy halı tasarımcısı olarak göreve başlamıştır. Sanatçı Milan Triennals ve Paris gibi çok sayıda uluslararası sergilerde ödül kazanmıştır.

Bu halıda kullandığı kum saati motifi ile yaşamın geçiciliğine gönderme yapmıştır.





**Resim 42. Yeşil Kum Saatleri, Eva Brummer (1901-2007), 1978'de tasarlandı, dokumacı sanatçı tarafından dokundu, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 287)**



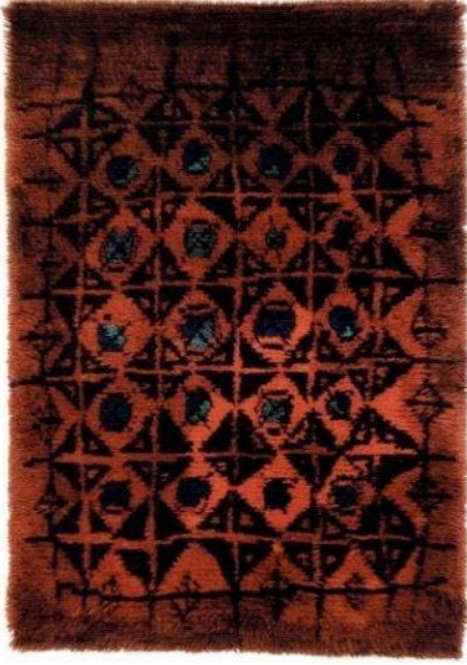
**Resim 43. Zebra, Eva Brummer (1901-2007), 1950'de tasarlandı, Uygulama: Tuomas Sopenen, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen 2012: 98)**

Resim 42'de tasarım hocası olan Eva Brummer, ryijy halısı yanı sıra farklı tekstil tasarımları da yapmıştır. Bu ryijy halı tasarımında da farklı bir kum saati tasarımı yapılmıştır.

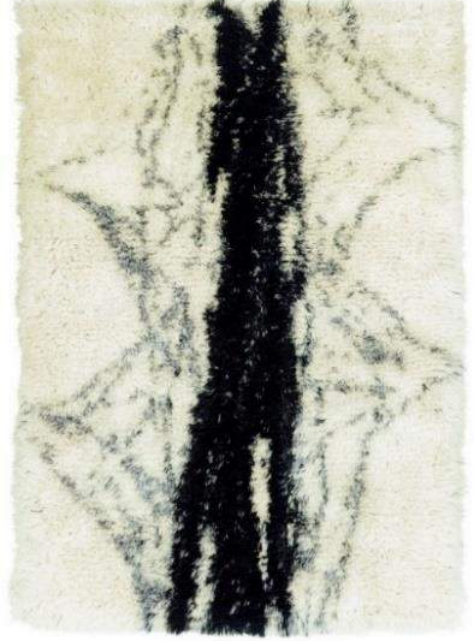
Sanatçının dokumalarındaki tasarımlar yalın olmasına karşın çok çeşitli renk değerleri ile tasarım pekiştirilmektedir.

Resim 43'te 20. yüzyılda yaşanan rekabet nedeniyle çok sayıda yeni ryijy halı tasarımı yapılmıştır.

Fin El Sanatları Dostları Derneği'nin “sıradan dokumacıların kolay biçimde yapabileceği ryijy dokumaları yarışmasında yer almıştır” (Sopenen 2013: 29).



**Resim 44. Siyah Ağaçkakan, Kirsti Ilvessalo (1920- ), 1954'te tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 307)**



**Resim 45. Penguen, Lea Eskola (1924-2012), 1962'de tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopenen, Willberg 2008: 361)**

Resim 44'te ünlü tasarımcı ve dokuma ustası Kirsti Ilvessalo, ryijy halılarını dokuma yaparken deneysel olarak tasarlamaktadır.

Kirsti Ilvessalo, 1947'de Fin El Sanatları Dostları Derneği'nin dokuma bölümünün başında çalışmış, 1952'de ise kendi dokuma atölyesinde çalışmalarına devam etmiştir. Bu ryijy halı, 1954 yılında düzenlenen 10. Milan Triennial'de birincilik kazanmıştır.

Resim 45'teki ryijy halı, siyah, beyaz, açık gri ve koyu yeşil renklerde dokunmuştur.





**Resim 46. Yakut, Ritva Puotila (1935-), 1994'te tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 317)**



**Resim 47. Yıldız Patikası, Sirkka Könönen (1947-2018), 1981'de tasarlandı, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 381)**

Resim 46'daki dokuma, 1960'tan beri ryijy halıları ile tekstil tasarımları yapan Ritva Puotila'nın tasarladığı eşsiz örneklerdendir. Biçimsel olarak deneysel ve teknik bir arayışa sahiptir.

Bu tasarımla Fin El Sanatları Dostları Derneği'nde dokunan halılarda yün kullanımı geri gelmiştir. Sanatçı ayrıca Finnrya için endüstriyel üretimli halılar tasarlamıştır. Ritva Puotila 2000 yılında Kaj Francks Tasarım Ödülü ve 2001'de ise yılın tekstil sanatçısı unvanını almıştır.

Resim 47'deki ryijy halısı tasarımında Finlandiya doğasında bulunan hayvan ve bitki motifleri kullanılmıştır.

Sirkka Könönen süveter, hırka, kazak, bere gibi örme ürünlerle tanınmıştır. 1993'te yılın tekstil sanatçısı olarak seçilen Könönen, çok sayıda ryijy halı tasarımı yapmıştır.



**Resim 48. Bir Böğürtlen Öbeği Üzerinde, Katri Mattila (1938- ), 1981'de tasarlandı Pirkko Sillfors tarafından dokundu, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 369)**



**Resim 49. Yabanimersini Gölü, Katri Haahti, 2008'de tasarlandı ve sanatçı tarafından dokundu, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 393)**

Resim 48'deki ryijy halı tasarımı farklı hav yüksekliklerindedir. Bu nedenle önemli bir örnektir.

1979'da Fin El Sanatları Dostları Derneği'nin yüzüncü yıl kutlamaları için düzenlenen ryijy halı yarışmasında ikinci olmuştur.

Resim 49'da ryijy halı tasarımı deneysel, yeni teknik ve yaklaşımlarla oluşturulmuştur.

Daha ince olan keten hav iplikleri, önden ve yandan farklı görülmekte, farklı izlenimler vermektedir.



**Resim 50.** Gül renkli ryijy halı, Touko Issakainen, 2006'da tasarlandı ve sanatçı tarafından dokundu, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen, Willberg 2008: 389)



**Resim 51.** Kırmızı, Maisa Kaarna, 2009'da tasarlandı ve sanatçı tarafından dokundu, Fotoğraf: Karl Jamsen, (Sopanen 2012: 118)

Resim 50'de farklı malzemeleri bir arada getirerek kullanan halk bilimci Tuoko Issakainen, ryijy halı tasarımları yapmakta ve dokumaktadır.

Tuoko Issakainen, tasarımlarında geleneksel ryijy halılarının tasarımlarından yararlanarak yeni tasarımlar hazırlamaktadır.

Resim 51'de farklı biçimde olan Maisa Kaarina'nın ryijy halı tasarımında farklı arayış ile tasarlanmış, dokumanın yarısı suni ipek ile diğer yarısı ise dar kumaş parçalarıyla dokunmuştur.

Tasarımlarında dairesel formları tercih eden sanatçı Maisa Kaarina, uygulamalarında paslı demir ve taş gibi sıra dışı malzemeleri kullanmaktadır.

## **Sonuç**

Hayvan postunun taklidi olarak yapılan ryijy halıları, binlerce yıldır İskandinavya insanını soğuktan korumuştur. İskandinav ülkelerinde Türklerin halı tekniğiyle özdeş olan bu dokumaların günümüzden 3500-3800 yıl önce dokunduğu günümüze ulaşan arkeolojik tekstiller sayesinde öğrenilmektedir. Ryijy halıları, İskandinav tekstilleri içerisinde Finlandiya kültürünün “ulusal dokuması” olarak kabul edilmektedir. Fin ryijy halılarında halı sıraları arasında 4-6 atkı atılması, ryijy halılarının yumuşak ve dökümlü olmasını sağlamaktadır. Aynı uygulama tekniği, Anadolu tülü halılarında da görülmektedir.

8.-9. yüzyıllarda uzun sefere çıkan Vikingler tarafından Akdeniz’den İskandinavya’ya getirilmiş olduğu düşünülen ryijy dokuması ve dokuma tekniğinin; zamanla günlük yaşamda da kullanılmaya başladığı görülmüştür. Özellikle 14.-15. yüzyıllarda Finlandiya günlük yaşamında “ryijy halısı geleneği” önemli sayılmıştır. 16. yüzyılda dokunan ryijy halılarından günümüze örnek ulaşmasa da Finlandiya’nın ev ve kalelerinde yatak örtüsü olarak kullanılmış, Finlandiyalı soylular için önemli bir statü eşyası olmuştur.

Diğer İskandinav ülkelerinde sadece tekstil eşyası olarak düşünülen ryijy halıları, Finlandiya’da günlük yaşamda ve belirli günlerde geleneksel olarak önemli yeri vardır. 16. yüzyılda Finlandiya’daki düğün törenlerinin uzunluğu nedeniyle, evlenen çiftin üşümelerinin azaltılması için ayak altlarına ryijy halısı serilmesi geleneği başlamış ve ryijy halıları düğün ve çeyiz eşyası olarak Finlandiya’nın geleneksel yaşamında yerini almıştır. Düğün törenlerinde ve evlendikten sonra çiftin evinde yatak örtüsü olarak kullanılan ryijy halılarının özenle dokunarak gösterişli halılar olması için çaba gösterilmiştir.

Halk tarafından dokunan Fin ryijy halıları, ülke insanı için kültürel ve sanatsal değerleri taşıyan özel bir geleneksel eşya olmuştur. 19. yüzyılda ise ryijy halıları, bu dönemde düğün ve yatak örtüsü olma özelliğini kaybederek duvara asılmaya başlanmıştır. Ryijy halıları duvar-sedir-zemin (yer yaygısı) üçlemesi içerisinde kullanılarak hem işlevselliği artırılmış hem de iç mekânları yaşanır duruma getirip süsleyerek kullanılmıştır. Duvara asılan ryijy halı, önündeki sedir ya da koltuğun üzerine serilerek ve yere doğru uzatılarak yer yaygısı olarak devam ettirilmiştir. Finlandiya’da atlı kızaklarda da ryijy halıların kullanılması adet haline gelmiş, atlı kızak arkasından sarkıtılan ryijy halılara uzun saçaklar eklenerek saçak kısımları süslenmiştir.

Ressam Akseli Gallén-Kallela’nın 1899 yılında 1900 Paris World Sergisi için tasarladığı asimetrik tasarımlı “Alev” isimli ryijy duvar halısı, Fin ryijy halılarında kırılma noktası oluşturmuştur. Bu tarihten sonra ülkedeki sanatçı ve tasarımcılar tarafından tasarlanan ryijy halıları kendileri ya da 1789 yılında kurulan Fin El Sanatları Dostları Derneği’nde dokunmuştur.

20. yüzyıl başında tasarımcı ve sanatçıların yeni Ryijy halıları tasarımları ve yeni çalışmaların ortaya konulması çok önemli olmuştur. Ryijy halılarının tarihinde el sanatı örneğinden sanat eserine doğru giden süreç açıkça görülmektedir. Dünya üzerinde çıkan Jugendstil / Art Nouveau ve Art Deco gibi sanat akımları etkisinde de yeni tasarım ve



uygulamalar yapılmıştır. Ayrıca bu dokuma geleneği, meslek-hobi-zanaat-sanat açısından yeniden canlandırılması için bazı çalışma, çözüm önerileri ve girişimlerde bulunulmuştur. Hatta bu gelenek Finlandiyalı sanatçıların uluslararası yarışmalarda ses getirmesine neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fin ryijy halı tasarımı ile uğraşan sanatçılar, uluslararası nitelikte tekstil sanatı sergileri ve yarışmalarda ödül almışlardır.

Bu araştırmada, ülkemizde az bilinen ve tanınan Finlandiya ryijy halılarının malzeme, teknik, renk, uygulama, motif ve desen kompozisyonu özellikleri incelenmiştir. Ryijy halılarının, dokunduğu coğrafya ve dokumacıların sosyo-kültürel durumları hakkında bilgi verilerek tarihsel süreç içerisinde sanat ve tasarım ülkesi özelliklerini taşıyan Finlandiya'nın geleneksel ryijy halılarını nasıl geliştirdikleri, zamanın sanat ve beğenisine göre gelişimleri açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca Finlandiya ve dünyanın en geniş ryijy halıları koleksiyoneri Tuomas Sopenen ve koleksiyon halıları hakkında bilgi verilerek 04-28 Nisan 2013 tarihlerinde İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tophane-i Amire Kültür Merkezi Tek Kubbe Sergi Salonunda “Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya ryijy halıları 1797-2009 Tuomas Sopenen Koleksiyonundan Sergisi”, Tuomas Sopenen Finlandiya ryijy halıları koleksiyonundan seçilerek sergilenmiş halılar hakkında açıklamalar yapılmıştır.

Sonuç olarak; eğitim sistemiyle tüm dünyaya örnek olan Finlandiya'nın ulusal sanatı olarak gördükleri ryijy halılarının geleneksel kökenlerinin olması, 1830'lu yıllarda halk örneklerinin toplanması, Örneklerin saklanarak korunması için 1876 yılında Devlet Tarih ve Etnoloji Müzesi ile 1879 yılında Fin El Sanatları Dostları Derneği'nin kurulmaları, halkın bu konuda erken bilinçlenmesi, güzel sanatlar alanında eğitim alan sanatçı ve tasarımcıların bu konuda yeni tasarım arayışları uygulamaları; ryijy halılarının değerini arttırmıştır. Yakalanan ivme ile Fin sanatçıları uluslararası sanatı sergilerinde dikkat çekerek tanınmış ve ödüller kazanmışlardır. Finlandiya'nın tasarım ülkesi olarak tanınmasının tesadüf olmadığı açıktır ve tüm dünyaya örnek olmaktadır.



## **Kaynakça**

- Aalto, Elina; Ahonala, Marja; Haahti, Katri; Moilanen, Heli, Pesonen, Jaakko (2009). *Suomen Kasityön Ystavat / The Friends of Finnish Handicraft Catalogue*, Lönnerberg: The Friends of Finnish Handicraft.
- Acar, Sedef; Tosun, Ecem (Haziran 2017). "Karapınar Tülüleri ve Günümüzdeki Durumu", *Kesit Akademi*, Y. 3, S. 8, s. 84-97.
- Arslan, Sevim (1990). *Karapınar Tülü Halıları*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arslan, Sevim (1998). "Tülü – Gabbeh – Ryijy", *Arış*, S. 4, 44-53.
- Balpınar Acar, Belkıs (1982). *Kilim-Cicim-Zili-Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları*, İstanbul: Eren Yayınları.
- Begiç, Nurgül (2016). "Orta Asya'dan Küçük Asya'ya Geleneksel Bir Sembol: Kepenek", *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 7, S. 2, s. 44-62.
- Çokbankir, Ercan (2008). *Balkan Türklerinin Kökleri (Arnavutlar, Boşnaklar ve Pomaklar)*, İzmir: Etki Yayınları.
- Çolpan, Gizem; Atış, Didem (2016). "21. Yüzyıl Balıkesir Yüncü Kilimlerinin Özellikleri", *ZfWT Zeitschrift für die Welt der Türken*, C. 10, S. 3, s. 337-353.
- Edgü, Ferit (1989). *Karapınar Tülü Halıları (Dr. Ayan Gülgönen Koleksiyonu)*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Özen, Kutlu (2008). *Sivas Yöresi Geleneksel El Sanatları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Sihvo, Pirkko (2009). *Rakas Ryijy Suomalaisten Ryijyt*. Helsinki: Museovirasto Suomen Kansallismuseo.
- Sopenan, Tuomas; Willberg, Leena (2008). *The Ryijy-Rug Lives on Finnish Ryijy-Rugs 1778-2008*. Varkaus: Published by Tuomas Sopenan.
- Sopenan, Tuomas; (2012). *The Ryijy Lives On Finnish Ryijy Textiles 1707-2012 From Collection of Tuomas Sopenan*, (Ed. Svarzas Zsuzsa). Budapest: Toumas Sopenan & Neprajzi Muzeum.
- Sopenan, Tuomas (Ed.) (2013). *Yaşayan Bir Gelenek Finlandiya Ryijy Halıları 1797-2009 Tuomas Sopenan'ın Koleksiyonundan*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Soysaldı, Aysen (2016). "Üsküp ve Çevresinde Tespit Edilen Kilim ve Diğer Yaygı Örnekleri", *Azərbaycan Xalçaları*, C. 6, S. 19, s. 138-144. ([http://www.anl.az/down/meqale/az\\_xalcalari/2016/19/519707.pdf](http://www.anl.az/down/meqale/az_xalcalari/2016/19/519707.pdf), 22.02.2022).
- Tezcan, Hülya (1993). "Velence of the Topkapı Palace Collection", *Oriental Carpet and Textile Studies*, Volume IV (Editör: Murray L. Eiland Jr, Robert Pinner, Walter B Denny, California: The San Francisco Bay Area Rug Society and OCTS Ltd., s. 89-124.
- Uncu, Ufuk (2020). *İktisadi Kalkınmada Eğitimin Rolü: Finlandiya Örneği ve Türkiye İçin Çıkarımlar*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Video: Professori hurahti ryijyihin ja nyt niitä on lähes 600 – Suomen laajimman yksityisen kokoelman helmia voi ihastella pian Helsingissä, <https://yle.fi/uutiset/3-11592730>, 22.02.2022.

*Servet Senem Uğurlu, “Finlandiya Ryijy Halıları ve ‘Tuomas Sopenen Koleksiyonu’ Sergisi”. Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 314-354.*

<https://www.mapsofworld.com/finland/finland-political-map.html> , (20.02.2022).

<https://x.finland-dubaiexpo2020.com/newsroom/helsinki-show-spotlights-the-continual-renewal-of-an-age-old-finnish-art-form.html> , (21.02.2022).

<https://suomenkasityonystavat.fi/suunnittelijat?lang=en> , (23.02.2022).

[https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item\\_images/1282157/12195641\\_fullsize.jpg](https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item_images/1282157/12195641_fullsize.jpg), (25.02.2022).

[https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item\\_images/951043/10688856\\_fullsize.jpg](https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item_images/951043/10688856_fullsize.jpg) , (26.02.2022).

<https://kangasalansanomat.fi/satojen-ryijyen-mies-tuomas-sopenen-luonno-kangasalla> , (22.02.2022).

<https://www.sjl.fi/paikalliset/4259649> , 26.02.2022.

<https://aalto2.museum/en/story/exhibition-hearts-diamonds-and-tulips-folk-ryijy-rugs-from-the-18th-and-19th-centuries-at-the-museum-of-central-finland/> , (17.02.2022).

<https://i.pinimg.com/originals/06/d4/db/06d4db8f64a6d3806a75bc8365c580cb.jpg> , (22.02.2022).

### **Kaynak Kişi**

Tuomas Sopenen: 1945 Finlandiya doğumludur. Finlandiya'nın en zengin ryijy halı koleksiyonu sahibidir. Koleksiyonuna ilk başlangıcı, 1980 yılında kendisine hediye edilen bir ryijy halısı ile olmuştur. Halen koleksiyonunu zenginleştirmeye çalışmakta ve çeşitli ülkelerde koleksiyonuyla ilgili sergiler açmaktadır.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 15.07.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 17.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Yaman, S. (2022). "Kırklareli – Kızılıçidere Köyü Bulgaristan Bektaşî Göçmenlerinde Gelin Başlığı Geleneği: Kocabaş". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 355-383.

\*Citation: Yaman, S. (2022). "Kırklareli- Bride Head Tradition From Bektaşî Immigrants From Kızılıçidere Village Bulgaria: Kocabas". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 355-383.

## KIRKLARELİ- KIZILCILDERE KÖYÜ BULGARİSTAN BEKTAŞİ GÖÇMENLERİNDE GELİN BAŞLIĞI GELENEĞİ: KOCABAŞ

*Selen YAMAN\**

### Öz

Giyim, insanoğlunun yaradılışından itibaren yalnızca bir örtünme malzemesi olmayıp insan sağlığı açısından da son derece önemli bir olgudur. Yaşam koşulları ve sosyoekonomik yapının farklılaşması, yaşanan savaşlar, bölge coğrafyası, iklim, kullanılan malzemelerdeki gelişmeler giyim geleneklerinin de değişmesine neden olmuştur.

Bin bir emek ve göz nuru ile üretilen eski örneklerin korunması ve kültürel miras olarak saklanması değerli olduğu kadar, bu ürünlerin hangi ortam ve şartlarda yapıldığı, nasıl kullanıldığı, işlevlerinin neler olduğu, kullanılan renklerin hangi anlamları ifade ettiğinin vb. araştırılması geleneksel giysi kültürünün yaşatılması ve belgelenmesi açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada; Bulgaristan'dan göç ederek Kırklareli'nin Kızılıçidere ve civar köylerine yerleşen Bektaşîlerin hala günümüzde de yaşattığı gelin başı geleneği incelenmiştir. Düğün, Hıdırellez gibi özel günlerde yeni gelinlere giydirilen giysilerle dikkat çeken Bektaşî geleneğinde gelin başlıkları, hazırlık aşamaları, uygulanan teknikler, kullanılan malzemeler, renkler ve renklere yüklenen anlamlar çerçevesinde araştırılmış, fotoğraflarla örneklendirilerek çizimlerle desteklenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Gelin başlıkları, Kırklareli, Bulgaristan, Bektaşî.

\* Öğr. Gör. Kırklareli Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Giyim Üretim Teknolojisi Programı, Kırklareli. [selen.yaman@klu.edu.tr](mailto:selen.yaman@klu.edu.tr) / ORCID: 0000-0003-3908-5067.

## **KIRKLARELI- BRIDE HEAD TRADITION FROM BEKTASI IMMIGRANTS FROM KIZILCILDERE VILLAGE BULGARIA: KOCABAS**

### **Abstract**

Clothing has been not only a covering material but also a crucial fact in the matter of health since the creation of humankind. Changes in living condition and socio-economic structure, the wars, the geograph of the region, advances in the materials give rise to the transitions in the clothing traditions.

Preservation of the old samples obtained with considerable effort and care as a cultural heritage is a great asset. It is a care as acultural heritage is a great asset. It is crical to research the environment and the conditions in which these samples were produced, their places of usage or the meanings of the colours used etc. All the points are significant in terms of the documentation and sustenance of traditional clothing culture.

The bridal headdress tradition of Bektashi; who migrated from Bulgaria and settled in Kızılıçdere and nearby villages of Kırklareli and have kept it alive today is investigated in the study. The bridal headdress in the Bektashi tradition in which the new brides clothes are also glamorous on special occasions such as weddings and Hidrallez is regarded within the frame of preparation stages, materials and techniques used, the colors and the meanings attributed to the colors. In addition, the study is reinforced with the drawings by illustrations.

**Keywords:** Bridal headdresses, Kırklareli, Bulgaria, Bektashi

## **Giriş**

İnsanların gelenekleri, birbirinden farklı olan zevkleri, iklim şartları, bölgenin coğrafi özellikleri ve tarihi olayların yaşanması gibi etkenler giyim kuşamda farklılıkların görülmesine neden olmuştur (Koca; Koç, 2016 :239). İnsan yaşamında doğum, evlilik ve ölüm insanlarda geçiş dönemleridir. Toplumlara kimlik kazanmasını sağlayan en önemli özelliklerden biri geleneklerdir. Uzun yıllar yaşamın içinde yer alan gelenekler zaman içerisinde kalıcı hale gelmektedir (Beğiç 2018:1113).

Türk milletinin kültür tarihi incelendiğinde giyim kuşamın zengin olduğu görülmektedir. İnsanların yaratıcı gücünü kullanarak doğadaki farklı malzemelerden elde ettikleri hammaddeleri değerlendirerek, günlük ve özel günlerde kullanabilecekleri eşyaları yapmışlardır (Koca; Koç, 2016 :239). Özel günlerde, Hıdrellez'de gelinin, düğünlerde gelin ve damadın, sünnet törenlerinde sünnet çocuğunun ayrılabilmesi için özel giysi ve takılar kullanılmaktadır. Özellikle düğünlerde gelinlerin davetlilerden ayrılması için en belirleyici işaret başa takılan aksesuarlardır (Beğiç; Ağırmatlı 2021 :32).

Çalışmanın amacı; Kırklareli ilinde, Bektaşî geleneği gelin başlıkları, hazırlık aşamaları, uygulanan teknikler, kullanılan malzemeler, renkler ve renklere yüklenen anlamlar çerçevesinde giyim özelliklerini belirlemek ve günümüzdeki durumunu örnek belgelerle saptamaktır. Geçmişten günümüze ışık tutan geleneksel mirasımız olan yöresel kıyafetlerimizin kaybolmasının önlenmesi ve gelecek kuşaklara yol gösterici nitelikte bir çalışmanın yapılması amaçlanmaktadır. Çalışma kapsamında bu amaçla Kırklareli'nin Kızılıcdere Köyü'nde saha çalışması, gözlem, yerinde röportaj ve belgeleme yapılmıştır. Saha çalışmasında ses kaydı alınmıştır. Yörede yaşayan kişilerle birebir görüşmeler yapılarak ayrıntılı araştırma sonucunda; Kızılıcdere Köyü'nün tarihi, gelin kıyafetlerinin yapısal özellikleri ve gelin başlıklarının (Kocabaş) hazırlanışı incelenmiştir. Renk, malzeme, biçimsel, sembolik ve kültürel açıdan ele alınan Kocabaş ile giyilen giysilerin özellikleri detaylı olarak incelenerek örneklerle belgelenmiştir.

## **Kırklareli- Kızılıcdere Köyü**

Kırklareli Marmara Bölgesi'nin kuzeybatısında 6550 km<sup>2</sup> yer kaplayan, Istranca Dağları ve Ergene Ovası üzerinde, kuzeyinde Bulgaristan, kuzeydoğusunda Karadeniz, güneydoğusunda İstanbul, güneyinde Tekirdağ, batısında Edirne ile sınırdır (Kurtulmuş 2010: 2). Doğaner; Kırklareli'nin Bizans döneminde Saranta Eklasiai (Kırk Azizler Kilisesi) olarak adlandırıldığını, Sultan I. Murat zamanında Osmanlılara geçtiğinde Kırkkilise haline dönüştürüldüğünü ve 1924'te Kırklareli adı olarak kabul edilerek değiştirildiğini ifade etmektedir (2017: 236).



Tablo 1: Kırklareli İl’inin Osmanlı Yer Adı

YER ADI	YER ADI (OSMANLICA)	İDARİ STATÜ	BAĞLI OLDUĞU İDARİ BİRİM
KIRKLARELİ (Bizs. Saranta Erklesiai) (1362: Kırkkilise) (1924: Kırklareli) maa Edirne	قرقر ایلی	Kazâ (1362)	Paşa Sancak → Rumeli eyâleti
		Kazâ (1520)	Vize → Rumeli eyâleti
		Sancak (1568-1588)	Rumeli eyâleti
		Sancak (1632-1641)	Özi eyâleti
		Sancak (17.yy.)	Silistre eyâleti
		Sancak (1711)	Rumeli eyâleti
		Sancak (1846-1865)	Edirne eyâleti (salnâme)
		Sancak (1866-1868)	Edirne vilâyeti (salnâme)
		Kazâ (1869-1871)	Edirne Edirne vilâyeti (salnâme)
		Sancak (1872)	Edirne vilâyeti (salnâme)
		Kazâ (1873-1878)	Edirne Edirne vilâyeti (salnâme)
		Sancak (1880-1923)	Edirne vilâyeti (salnâme)
		Vilâyet (20 K. Evvel 1340) (1924) /537 S.Kan.)	Kırklareli adını almıştır.

Kaynak: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü “Osmanlı Yer Adları”<sup>1</sup>, (2017)s: 462.

Tablo 1’e göre Kırklareli’nin Bizans döneminde adının Saranta Erklesiai olduğu 1362 yılında Kırkkilise ve 1924 yılında Kırklareli olarak değiştiği görülmektedir. İdari statüsü dönemlere göre kaza, sancak ve en son olarak vilayet olarak değiştirilmiştir. Bağlı olduğu yerler tarihlere göre sıralanmıştır.

Kızılıkdere Köyü, Kırklareli merkezine bağlı köyün içerisinden geçen derenin Ergene nehrine bağlandığı bir yerleşim yeridir. 93 Harbi sona erdiğinde Bulgaristan’dan gelen Karnabat göçmenleri tarafından Ertuğrul adı ile kurulan yerleşim yeri daha sonra Kızılıkdere adını almıştır (Eres 2008; Korkut 1960).

Kızılıkdere köyü H.1301 yılında gelen Bulgaristan göçmenleri tarafından kurulmuştur. Kırklareli’ne 9 km. olan köyde yaşayan halk arasında Alevi-Türkmenler bulunmaktadır (Şanlı

<sup>1</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Sezen, Tahir; Torun, Arif (2017). “Osmanlı Yer Adları”. T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayın No: 26.s.1-1150. [https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/genel-mudurluk.yayinlar/osmanli\\_yer\\_adlari.pdf](https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/genel-mudurluk.yayinlar/osmanli_yer_adlari.pdf) [Erişim tarihi: 17.02.2022].

1990: 9). Kızılıcdere köyü Kırklareli iline en yakın yerleşim yeri olması ve eski geleneklerini günümüzde de uygulamaya devam etmelerinden dolayı çalışmada tercih edilmiştir.

### **Gelin Başlığı: Kocabaş ve Giyim Özellikleri**

*“Giyimlerin bölgelere göre farklılıkları arasında renklerinde önemi bulunmaktadır. Alevî-Bektaşî giyim kültüründe de renklerin özel anlamları bulunmaktadır. Beyaz Hz. Muhammed’e, kırmızı Hz. Ali ve Hz. Hüseyin’e, açık yeşil ve sarı Hz. Hasan’a, pembe ve yeşil Hz. Hüseyin’e, kara/siyah ise Hz. Fâtıma’ya yakıştırılmaktadır. Kırsal kesimde yaşayan Alevî-Bektaşî kadın veya kızlarının baş örtülerinin renklerinin farklı kullanılması ayrı bir önem taşımaktadır” (Günşen 2007:346).*

Kızılıcdere Köyü sakinlerinden olan Salim Ertürk göre köydeki yaşantıda da giysilerin renklerinin önemi bulunmaktadır. Şöyle ki, başörtü ve giyimde renk konusunda ayırım yapılmamakla birlikte isteyen istediği rengi giyebilmektedir. Ancak beyaz renk kefeni, kırmızı renk dökülen kanları, yıllar içerisinde çekilmiş ıstırapları ve siyah renk ise yas rengini simgelemektedir (K. Ş. -2).

Kadının baş örtme ve başlıklarının düzenlemeleri bazı kurallara göre yapılmaktadır. Her kadın belirlenmiş olan bu kurallara uymak zorundadır. Örneğin; kocası ölmüş, dul kadınlar kara başörtüsü kullanırken, yeni gelinler açık canlı renkleri kullanmaktadırlar. Gelin başlıkları, kadın başlıklarında estetik değer özelliklerinden dolayı büyük önem taşımaktadır (Yılmaz 2011: 76).

Trakya bölgesinde Amuca Kabilesinin bulunduğu köylerde gelin başlığı “Kocabaş” olarak adlandırılmaktadır. Yeni evlenmiş olan kişilere düğün sonrasında, başkasının düğünü olduğu zaman ve Hıdırellez gibi önemli günlerde yapılan bir başlık türüdür (K. Ş. -5).

Refik Engin’e göre; Amuca köylerinde kocabaş yapım geleneğinin devam ettirilmesine önem verilmiştir. Zaman içinde göçler ve uygulamadaki zorluklar ve düğün sonrası özellikle yaz aylarının sıcaklığında taşınması zor olduğundan bazı köylerde yapılması kaldırılmışsa da Kırklareli’nin tüm Amuca köylerinde gelenek devam etmektedir (K. Ş. -1).

Kızılıcdere köyünde yaşamakta olan 1952 doğumlu Kadriye Gürsoy “Kocabaş” yapımını kayınvalidesinden öğrendiğini ve yeni gelin olanlara bu geleneği uyguladığını belirtmiştir. Kocabaş malzemelerini özenle bir bohça içerisinde sandığında saklamaktadır. Kocabaş, geçmişte yeni evlenmiş kişiye düğünden bir gün sonra, günümüzde ise önemli bir düğün olduğunda veya Hıdırellez sabahı yapılmaktadır (K. Ş. -5).

Kocabaş yapımı öncesinde yeni gelin pembe renk ipek gömlek, üstüne işlemeli yelek ve pembe renk şalvar giymektedir. Alt giyimde yazın pembe ipek şalvar, kışın ise kırmızı kadife şalvar giyilmekte ve üzerine futa bağlamaktadırlar (K. Ş. -5; K. Ş. -6).

Kadriye Gürsoy’a göre; Kocabaş yapımı oldukça meşakkatli olmakla birlikte belli bir sıralama ile yapılması gerekmektedir. Tülbentlerin dikkatli bir şekilde başa bağlanması, kocabaşın bozulmaması için büyük önem taşımaktadır. Kişinin yüz yapısının yuvarlak olması baş yapımını kolaylaştırmaktadır. Bir tülbentle başlayarak üst üste birçok tülbenttin takılması ile baş gittikçe büyüdüğünden dolayı “Kocabaş” adını almıştır.

Kocabaş yaparken aşağıdaki sıralamaya göre yapılmaktadır;

1. Paralı Tülbent
2. Küçük Paralı Tülbent
3. Büyük Paralı Tülbent
4. Renkli Tülbent
5. Pullu ve Boncuklu Kırmızı Tülbent
6. Beyaz Tartma
7. Gücübeden
8. Şıldırdak
9. Paralıağca
10. Boncukluagca. (K. Ş. -5).

### **Paralı Tülbent**

Sümbül; tülbent için: *düz beyaz, ince ve seyrek dokunmuş pamuklu dokuma* tanımını vermektedir (2001: 8-13). Fotoğraf 1’de görülen pamuklu bezayağı dokuma örgü ile dokunmuş tülbentlik kumaş 60x60 cm olarak kesilmektedir. Kenarlarındaki ipliklerin çıkmasını önlemek için katlanarak oylanmaktadır. Kumaş ikiye katlanmış ve alın bölgesi ortalanarak 22 adet 1909-1910 yıllarında Sultan V. Mehmet Reşat dönemine ait Osmanlı parası (sikke) dikilmiş olduğu tahmin edilmektedir. Kocabaş yapımında ilk sırada kullanılmakta olan bu parça dikkatli bir şekilde başa alın bölgesini ve saç tamamen örtecek biçimde sıkıca bağlanmaktadır (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 1: Paralı Tülbent (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**



**Fotoğraf 2: Paralı Tülbent'in torunu Canan'a bağlarken**

(Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)

### **Küçük Paralı Tülbent (Yazma)**

Yazmacılık, insanoğlunun süslenme ihtiyaç duymasıyla başlayan, dokuma sanatı ile gelişen el sanatlarından biridir. Bu el sanatının hazırlanan kalıplarla veya elle boyayarak kumaşın süslenmesi biçiminde oluşmaktadır (Ok 2015: 13).

Tarihte baskı sanatının ilk örnekleri Paleolitik dönemde mağara duvarlarında doğal boyalarla yapılmış olan el izlerinde görülmektedir. Sanayi Devrimi ve teknolojiye gelişmelerin hız kazanması ve üretim yöntemlerinin değişmesi sonucunda yazma sanatında da geleneksel üretim azalmaktadır (Koçak 2020: 470).

Kızılıcdere köyünde yazmalar günümüzde de kullanılmaktadır. Küçük paralı tülbent yapımında yazma kullanılmaktadır. Yazma ikiye katlanarak uç kısımlarına küçük paraların dikilmesi ile oluşturulmaktadır. Miladi 1327 (1909-1910) yıllarında ve Sultan Mehmet Reşat dönemi sikkeleri beş kuruş gümüş materyali olduğu tespit edilmiştir. Kumaşın her iki ucuna farklı bir kumaş parçasına "kırk bir kere maşallah, nazar değmesin" diye 41 tane küçük para dikilmektedir. Dokuma kumaş üzerinde motifler bitkisel kökenli gül ve yapraklardan oluşmaktadır (K. Ş. -5).

Fotoğraf 3'te görülen kumaş deseni, pembe gül motifi ve krem rengi yapraklardan oluşturulmuştur. Motiflerin etrafına siyah kontur kullanılmış olup zemin rengi lacivettir. Kumaş başa bağlanırken önden arkaya doğru arkada bağlanıp paralar ön tarafa sarkıtılmaktadır (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 3: Küçük Paralı Tülbent (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

### **Büyük Paralı Tülbent**

Büyük paralı tülbentte yazma kullanılmaktadır. Kumaşın uç kısımlarına büyük paraların dikilmesi ile oluşturulmaktadır (K. Ş. -5).

Fotoğraf 4'te görülen kumaş üzerinde bitkisel kökenli desenler göze çarpmaktadır. Gül, penç ve yaprak motifleri ile desenlendirme yapılmıştır. Tülbentte motifler siyah konturlü, mavi zemin, gül ile penç motifinde pembe, pençlerin ortalarında sarı renk ve yapraklarda yeşil renk kullanılmıştır. Tülbenttin uç kısımlarından başlayarak büyükten küçüğe doğru paraların kırmızı orlon (çetik ipi) ip ile dikilerek uç kısmına aynı ipten püskül yapılmıştır. Tülbent kumaşı oldukça eskimiş ve paraların üzerindeki yazıların silinmeye başladığı görülmektedir (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 4: Büyük Paralı Tülbent, (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**



Fotoğraf 5’ te görülen kumaş başa bağlanırken önden arkaya doğru arkada bağlanıp paralar ön tarafa sarkıtılmaktadır (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 5: Büyük Paralı Tülbenttin bağlanması (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

### **Renkli Tülbent**

Renkli tülbentler, Kırklareli Kızılcıkdere köyünde dokumacılık devam etmediği için Arastadaki dükkanlardan ve çarşamba günü kurulan pazardan satın alınmaktadır.

Fotoğraf 6’da görülen renkli tülbentler, boyun kısmından alın kısmına doğru bağlanmaktadır. Bunun sebebi önceki tülbentlerin kaymasını önlemektir. İlk takılanlar desenli üstte ise kırmızı, mavi, yeşil gibi düz renkli olanları tercih edilmektedir. Geçmişte köylü kendi dokudukları kumaşları tülbent olarak kullanmışlardır. Ancak günümüze ulaşan örnekleri bulunmamaktadır (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 6: Büyük Paralı Tülbent bağlanması (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

### **Pullu ve Boncuklu Kırmızı Tülbent**

Tarihte süslenme unsuru olarak kullanılan en eski objesi olan boncuklar, geçmişte ve günümüzde de kullanılmaktadır. Türkmen ve Yörüklerde, belbağlarının, arkalaç püsküllerinin ve bazı kemerlerin bel etraflarının farklı ebatlardaki mavi cam boncukları ve nazar boncuklarıyla süslenmesine sık rastlanmaktadır (Gargi 2007:196-197).

Arda; Kırlareli boncuk ham maddelerinin deniz kabukları, hayvanların dişleri, nabit bakır gibi metaller, kil veya pişmiş toprak, doğal cam olan obsidiyen ve renkli taşlar, temel ham maddesi kuvars olan seramikler ve cam malzemelerin kullanılarak üretildiğini belirlemiştir (Arda 2019: 453).

Kızılıcdere köyünde yaşayan halk, atalarından öğrendikleri kültürel değerleri kendi yükledikleri anlamlar ile birleştirerek, boncuklarla hazırladıkları el işlerinde zengin bir sanat mozaği oluşturmaya çalıştıkları gözlenmektedir. Kadriye Gürsoy'a göre; köy kadınları elektriğin olmadığı dönemlerde gaz lambasında dokudukları kumaşları nakış teknikleri ile birleştirerek boncuk işini adeta sanata dönüştürmüştür (K. Ş. -5).

Fotoğraf 7'de görülen pul ve boncuk işinde iğne ve tığ kullanılarak yapılmıştır. Boncuk ve pullarda oldukça geniş bir renk skalası bulunmaktadır. İğne ile yapılan pul ve boncuk işlerinde makine dikişi diker gibi pul ve boncuklar tek tek kumaşa applike edilmektedir. Tığ ile yapılanlar genelde tülbentlerin kenarlarını oyalamak amacıyla kullanılmıştır. (K. Ş. -4).



**Fotoğraf 7: Pullu ve Boncuklu Kırmızı Tülbent**

(Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)

Tablo 2: Pullu ve boncuklu kırmızı tülbenttin yapım aşamaları.

	Pullu ve Boncuklu Kırmızı Tülbent
Kullanılan Araç ve Gereçler	1) Kırmızı Kumaş 2) Pul (gümüş veya altın rengi deseni belirlemede, mavi ve yeşil renkler desenin içini doldurmada kullanılmaktadır.) 3) Boncuk (genellikle mavi ve beyaz pulların üzerine kalacak şekilde kullanılmaktadır.)
Yan Yana Pul Dikme İşlemi	1) Kumaş üzerinde işleme yapılacak yerler belirlenmektedir. 2) Kumaş üzerine dört tane alın bölgesini kaplayacak şekilde yarım daire formu oluşturulmaktadır. Oluşturulan formun içerisine üçgen formları yerleştirilmektedir. 3) İğneye pul takılarak önceden hazırlanan desene pullar işlenmektedir. Geçmişte köylerde bulabildikleri boncuklarla ile yetinmek zorunda kaldıkları için boncukların boyutlarında farklılıklar gözlenmektedir. 4) İğne kumaşın yüzeyine çıkartılır ve iğneye pul takılmaktadır. 5) İğne pulun sağından ve dibinden batırılmaktadır. 6) İğne batırılan yerden pul boyu mesafesinde kumaşın yüzeyine çıkarılarak kumaş üzerine tutturulmaktadır. 7) İkinci pul takılmaktadır. İğne birinci pulun ortasından batırılarak pul boyu mesafesinde kumaşın yüzeyine çıkartılarak kumaş üzerine applike edilmektedir. 8) Üçgen formların içerisine mavi ve yeşil renkli pul üzerine yine mavi ve yeşil boncuklarla beraber dikilmektedir. 9) İşlem desene göre tekrarlanmaktadır.

Fotoğraf 8'de pullu ve boncuklu kırmızı tülbenttin bağlanma şekli görülmektedir. Boncukların bulunduğu kısım alın kısmını kapatacak şekilde yerleştirilerek arkaya doğru bağlanmaktadır.



**Fotoğraf 8: Pullu ve Boncuklu Kırmızı Tülbent' in bağlanışı**

(Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)

## Beyaz Tartma

Doğan; tartma: “*başta sarılan bir örtü*” olarak tanımlamaktadır (Doğan 2011:1641). Kadriye Gürsoy’a göre tartma köyde başörtüsü anlamına kullanılmaktadır. Beyaz tartma örtülmesi aynı zamanda masumiyeti, saflığı ve temizliği ifade etmektedir. Huzur ve güven duygusunu da yansıtmaktadır. Bu nedenle bağlanması büyük önem taşımaktadır. Başın ve boynun yüz hariç tamamını örten başörtüler olduğu gibi saçların bir kısmını ve boynu dışarıda bırakan başörtüler de kullanılmaktadır (K. Ş. -5).

Başörtüsü bağlama evli, bekar ve yaşlı kadınlarda kullanım açısından farklılıklar göstermektedir. Geçmişte genç kızlar genellikle tülbent kullanırlarmış. Dikdörtgen formda olan tülbent üçgen formuna getirerek önde alından, arkaya enseye dolandırılarak, arkada çapraz bağlanmaktadır. Günümüzde genç kızlar başını gerek duymadıkça bağlamamaktadır (K. Ş. -5). Beyaz tartmayı yeni evlenmiş olan kadınlarda kocabaş yapımında çeneyi örtecek şekilde kullanılmaktadır. Ayrıca yaşlı kadınlarda düğüne giderken beyaz tartma bağlanırken çene kısmı kapatacak biçimde olmasına dikkat etmektedir (K. Ş. -4).

Fotoğraf 9’da görülen 90x90 cm beyaz kumaşın kenarları oyalayarak yapılan tartma üçgen form oluşturulduktan sonra başın üstünden aşağı sarkıtılan uçlar kulakları kapatacak şekilde sağ uç sol uca doğru çenede sabit tutularak sol uç sağ uçların üstüne gelecek biçimde katlanarak sağdaki yanağın üzerinde kumaş içerisine katlanmaktadır (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 9: Beyaz Tartmanın bağlanması (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

Fotoğraf 10’da görüldüğü üzere büyük ve küçük paralı çemberlerin uç kısımları başın üzerinde toplanarak tartmanın arka kısmında uçlar birbirine bağlanmaktadır (K. Ş. -5).





**Fotoğraf 10:** Beyaz Tartmanın üzerine paralı çemberlerin arkada tutturulması (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)

### **Gücübeden**

Yapılan literatür taramasında gücübeden kelimesine rastlanmamakla birlikte Kızılıcdere Köyü'nde başa takılan bir tür takı olarak kullanılmakta ve beyaz tartma üzerine sadece kocabaş yapımında takılmaktadır.

Fotoğraf 11'de görülen gücübeden için öncelikle ipliklerden örülerek başa bağlanacak kısım oluşturulmaktadır. Boncuklar ipe dizildikten sonra paralarla birlikte baklava şekilleri oluşturularak hazırlanmaktadır. Gücübeden beyaz tartma üzerine çengelli iğne ile tutturulmaktadır (K. Ş. -5).

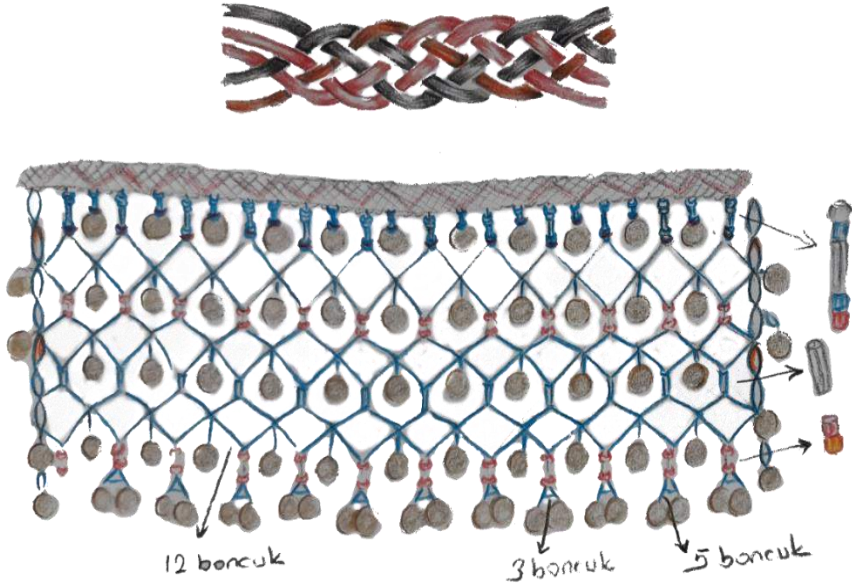


**Fotoğraf 11:** Gücübeden örneği (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)



Tablo 3: Gücübeden yapım aşamaları

Obje Adı	Gücübeden
Kullanılan	Renkli ip (Siyah, kahverengi, sarı, turuncu, kırmızı)
Araç ve Gereçler	İnce ip (boncukları dizmek için) Boncuk (uzun ve kısa) Küçük para
İşlem Basamakları	1) Boncuk ve paraları dizmek için önce iplerden örülen kısım hazırlanmaktadır. 2) Örülen ip kumaş parçasına applike edilmektedir. İğne ile geçirilen ipe boncuklar dizilerek baklava desenleri oluşturulur. Baklavaların aralarına birer sıra atlanarak paralar bağlanır. Bitirirken paralar iki çatal şeklinde dizilen boncuklara dikilmektedir.



Çizim 1: Gücübeden örneği (Selen Yaman Arşivi 18.02.2022).

Çizim 1’de gücübeden için beş ip kullanılarak şerit örülmektedir. Bu örülenler aynı zamanda köyde futa ipi olarak da kullanılmaktadır. Farklı ebatlarda ve renklerdeki boncuklar baklava dilimi şeklini oluşturacak düzenleme ile gücüben hazırlanmaktadır.



**Fotoğraf 12: Gücübedenin bağlanması (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

Fotoğraf 12'e göre gücübeden beyaz tartmanın üzerine boncuklar ve paralar alın kısmına gelecek şekilde ayarlanarak arka kısımda bağlanmaktadır (K. Ş. -5).

### **Şıldırdak**

Türk Dil Kurumu sözlüğünde şıldırdak sözcüğü yer almamaktadır. Fotoğraf 13'e göre iğneye takılan ipliğe renkli boncukların dizilmesiyle hazırlanmışlardır. Beyaz tartmanın üzerine tutturularak süs amacıyla kullanılmaktadır (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 13: Şıldırdak örneği (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

### **Paralı Ağca**

Doğan'a göre; ağca *alacalı*, *aklı karalı* anlamındadır (Doğan 2011:13). Fotoğraf 14'te görülen paralı ağca başa süs olarak takılan paralardan ve renkli boncuklardan oluşturulmuştur. Hayat ağacı motifine benzemektedir. Beyaz tartma üzerine iğne ile tutturulmaktadır (K. Ş. -4).

Ağaç motifi ve hayat ağacı motifi, Anadolu'da halı, kilim ve işleme gibi geleneksel tekstil örneklerinde görülen ve sık kullanılan süsleme motiflerindedir. Ayrıca geleneksel sanatların çoğunda süsleme ögesi olarak kullanılmıştır (Uğurlu 2018a :144).



Fotoğraf 14: Parahağça, (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)

### Boncuklu Ağca

Fotoğraf 15'te görülen boncuklu ağca yapımında siyah, beyaz, kırmızı, yeşil ve mavi renkli boncuklar tercih edilmektedir. Desen iç içe üçgenin dört adet üst üste dizilmesiyle oluşturulmaktadır. Kenarlarda paralar ve büyük boyutlu boncuklar dizilmektedir. Beyaz tartma üzerine çengelli iğne ile tutturulmaktadır. Köyde boncuk tülbent, yazma, tartma, çember ve havlu, futa ve yeleklerin süslemelerinde de kullanılmaktadır. Günümüzde boncuk dizme tekniği ile özellikle oya, bileklik, kolye, küpe ve toka yapımında, çanta gibi aksesuarların yanı sıra boncuklardan işleme resimlerin (tablo) yapımında da kullanılmaktadır. (K. Ş. -5).



Fotoğraf 15: Boncuklu ağca,



Çizim 2: Boncuklu ağca çizim örneği.

(Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)



**Fotoğraf 16: Kocabaşın görünüşleri (ön-sol),**

**(Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**



**Fotoğraf 17: Kocabaşın görünüşleri (arka ve sağ)**

**(Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021).**



## Kocabaş Giyim Özelliği

Kırklareli Bektaşı köylerinde önemli günlerde yeni evli kadınlara kocabaş yapılmasının ayrı bir yeri ve önemi bulunduğundan giyilecek kıyafetlerde özenle seçilmektedir.

Kocabaş ile beraberinde giyilenler;

1. Pembe gömlek,
2. İşlemeli yelek
3. Pembe veya kadife şalvar
4. Dokuma fıtı (futa)
5. Ferace
6. Ayağa giyilenler (çorap, çetik ve ayakkabı)
7. Dolukuşak (K. Ş. -5 Röportaj:13 Haziran 2021).

Fotoğraf 18’da Kocabaş giyim şekli görülmektedir. Geçmiş dönemlerde düğünden bir gün sonra yapılırken günümüzde köyde düğün olduğunda veya Hıdırellez gibi özel günlerde yapılmaktadır. (K. Ş. -5).



Fotoğraf 18: Kocabaşın ev içerisinde giyimi

(Kaynak: Sibel Gürsoy fotoğraf albümü, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021).

## Pembe Gömlek

Gömlek; “bedenin üst bölümüne giyilen çamaşır (içe giyilenine de dışa giyilenine de denilir” anlamındadır. (TDK 2009:618). Fotoğraf 19’de görülen pembe gömlek ipekli kumaştan dikilmektedir. Yakası yuvarlak, v yaka veya önünün tamamı düğmeli yapılmaktadır. Bilek kısmına lastik takılmaktadır. Kocabaş ile kullanılacak gömleklerin ipekli kumaştan olması tercih edilmektedir (K. Ş. -5).





**Fotoğraf 19: Pembe gömlek kumaşı yakından çekim (Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

## **Yelek**

Gömleğin üzerine veya ceketin altına giyilmekte olan kolsuz ve omuzdan başlayıp bele kadar uzanan giysilere yelek denilmektedir. Kısa yelekler Trakya’ya Balkanlardan gelmektedir. Trakya bölgesinde gelin yeleklerinde kadife veya atlas kumaşlar tercih edilmekte ve üzerine genellikle sim sırma işlemler yapılmaktadır (Yalçın 2019 :13).

Giyimde nakış (işleme) ile yapılan süslemeler, dikiş ve kumaşın biçimlendirilmesiyle yapılan süslemeler, hazır gereçlerle yapılan süslemeler, baskı teknikleriyle yapılan süslemeler farklı modeller oluşturmaktadır (Atlamış 2008: 13).

Türk işlemleri köklü bir geçmişe sahiptir. Giyimde işlemlerde kadife iplik, tırtıl ve pul II. Mahmud devrinde moda olmuş ve XIX. yüzyılda ince narin işlemlerin yanı sıra kaba işlemlere de yer verilmektedir (Karadağ 2013: 21).

İşlemlerde pamuk ve ipek ipliklerin yanı sıra altın ya gümüş metal iplikler de kullanıldığı görülmektedir. Yeleklerde özellikle kadife kumaş üzerine uygulanan işleme sanatının en güzel örnekleri arasında yerini almaktadır. “*Kadife ipekle dokunmuş yüzü tüylü yumuşak bir kumaştır*” (Gönül 1972: 272).

Kızılıcdere köyünde yelekler de bitkisel kökenli motiflerin sim, sırma ve pamuklu iplikler kullanarak hazırlanmış işlemler bulunmaktadır. Bazı yeleklerde sadece kumaş kenarlarına desen yapılırken bazılarında ise kumaş tamamen işlenmektedir (K. Ş. -5).

Fotoğraf 20’de pembe gömlek üzerine giyilen yelek siyah kumaştan dikilmiş ve üzerine kanaviçe işlemler uygulanmıştır. Yelek V yaka olup düğmesiz ve bel hizasındadır. İşleme desenlerinde stilize bitkisel motiflerle bezenmiştir.



**Fotoğraf 20: Kanaviçe İşleme yelek (Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

Can, kanaviçenin; “çok eski tarihlerden bu yana yapılmakta olan zevkli ve gösterişli bir işleme türü” (Can 2017: 322) olduğunu ifade etmektedir. Kanaviçe ile ilgili en eski yayın Therese de Dillmont tarafından yazılan “*Encyclopedie des Ouvrages de Dames*” adlı eserdir. Türkçe karşılığı ile “*Eser İsimleri Ansiklopedisi*” dir. Eren’e göre kanaviçe “*el işlerinde kullanılan seyrek dokunmuş keten bezi*” (Eren 1999: 206) dir. Telleri sayılabilecek türde kumaş üzerine renkli iplikle yapılan özel bir işlemelere goblen denilmektedir. Goblenler genellikle; verev goblen, küçük goblen, düz goblen ve diyagonal goblen olarak sınıflandırılmakla birlikte halk dilinde yaygın olarak kanaviçe adıyla bilinmektedir (Atlamış 2008: 13).

### **Pembe veya Kadife Şalvar**

Şalvar; “genellikle ağı çok bol ve sarkık olan, üst kısmından bele bir uçkurla bağlanan geniş üst donu tanımını vermektedir. Şalvarın; paçalı, paçasız, açık apışlı ve yarı açık apışlı olmak üzere biçki bakımından değişik türleri bulunmaktadır. Kadife, canfes, atlas, pazen, basma vb. kumaşlardan yapılan şalvar bugün de Anadolu’da ve Trakya’nın köylerinde yaygın olarak kullanılmaktadır” (Yalçın 2019: 8).

Kızılıcdere Köyü kültüründe pembe şalvar giymek oldukça önemli bir yere sahiptir. Şalvar dize yakın ağı olan bol ve belde uçkurla bağlanan bir dondur. Şalvarın ön ortasında küçük bir yırtmaç bulunmaktadır ve bu kısımdan uçkur geçirilmektedir (K. Ş. -4).

Eren uçkurun “*eski biçim şalvar ve iç donunu bele bağlamak için kullanılan bağ*” (Eren 1999: 423) tanımını vermektedir. Uçkur şalvarın düzgün ve rahat giyilmesine yardımcı olmaktadır. Uç kısımlarında desenler bulunmakta ve arkada bağlanmaktadır. Günümüzde şalvar lastik geçirilerek kullanılmaktadır (K. Ş. -4)

Fotoğraf 21’de görülen pembe şalvar bol dökümlü ağ kısmı oldukça geniştir. Bir şalvar dikimi için iki ile üç metre kumaş kullanılmaktadır. Paça genişliği dar çalışılmaktadır. Ağ kısmı dikişle birleştirilmektedir. Ön ve arka bedenlere, belden başlayıp paça da biten yan kupların yan dikişleri kumaş katı olarak kesilmektedir. Özel günlerde yazın ipek kışın kadife şalvar giyilmektedir (K. Ş. -5).



**Fotoğraf 21: Şalvar (Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

### **Fıta (Futa)**

Doğan, futa için “peştamal veya önlük” (2011: 558) tanımını vermektedir. Kızılıcdere köyünde kadınlar genellikle iş yaparken giydikleri sık dokunmuş önlüğe Futa adını vermektedirler. Düğünlerde kızlar ve kadınlar bu önlükleri bağlamaktadır (K. Ş. -4).

Kızılıcdere köyündeki futa örnekleri incelendiğinde dönemin moda özelliklerini yansıtanın yanı sıra dönem içerisinde farklılaştığı gözlenmektedir. Önceleri dokuma olarak hazırlanan futaların iplikleri kök boyalarla boyanmış ve dokuma işleminde dar tezgâhlar kullanılmıştır. Koyundan elde edilen yünler eğrilerek iplik yapıldıktan sonra bitkilerinin renklendirici madde ihtiva eden köklerden, çiçeklerden, dallardan, yapraklardan yararlanılarak elde edilen tabii boya maddeleri giysileri boyamada kullanılmıştır. (K. Ş. -6).

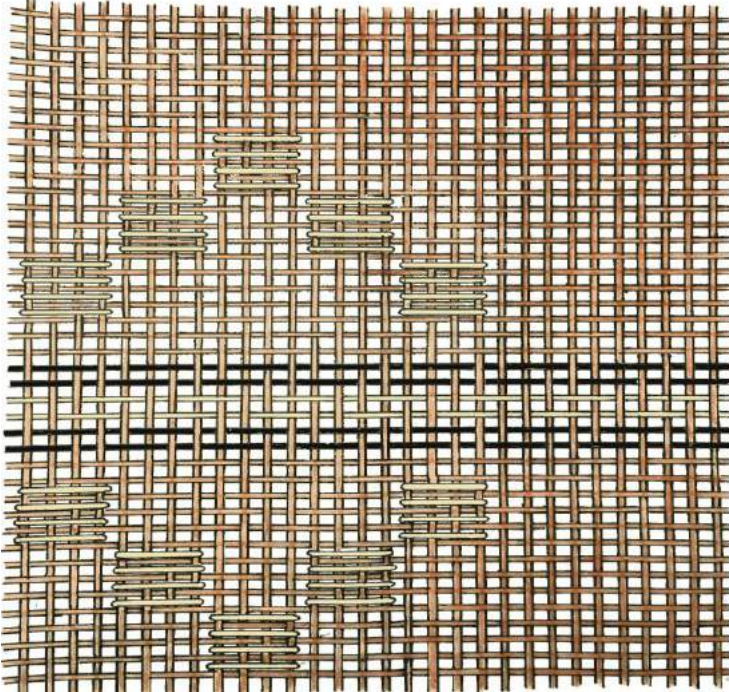
Kırklareli İl Kültür Turizm Müdürlüğünde çalışan folklor araştırmacısı olarak çalışan Zekeriya Kurtulmuş’a göre; günümüzde Trakya’da dokuma işlemleri tamamen kalkmış olup yalnız Kırklareli’nin Poyralı Köyü’nde ve Tekirdağ Karacakılavuz’da devam ettirilmektedir. Balkan köylerinde evlerde sadece ihtiyaçlarını karşılamak amacı ile bireysel olarak dokuma yapan çok az sayıda kişi kalmıştır (K. Ş. -7).





**Fotoğraf 22: Fita (Futa) ön ve arka detay (Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

Fotoğraf 22’görülen Futa dokumada “Dimi dokuma örgüsü” ile “Cicim” tekniği bir arada kullanılmıştır.



**Çizim 3: Futa dokuma örgüsü (Selen Yaman Arşivi 22.02.2022)**

Çizim 3'te görülen futa 2/2 (Z) yollu dimi dokuma örgüsü ile cicim tekniği birlikte kullanılmıştır. Dokumanın motifleri kalın ilave atkı iplik kullanılarak dokunmuştur.

Başer, dimi dokuma örgüler için; atkı ve çözümlü ipliklerinin her birinin kendine dik yönde bulunan iki veya daha çok iplik üzerinden geçerek keşiştiği ve bu ipliklerin kumaş yüzeyinde bulunan uzunluklarının kumaşa göre çapraz yönde yan yana dizilmesiyle oluşan yapılar tanımını kullanmaktadır (Başer 1998:66).

Cicim kelimesinin cici, sevimli şey kelimesinden aidiyet eki alarak türediği düşünülmektedir. İran'da "jajim, jejim" şeklinde telaffuz edilmektedir. Genellikle ince bantlar halinde dokunarak sonradan bir araya getirilerek oluşturulan atkı yüzü dokumalar için kullanılmaktadır (Balpınar Acar 1982: 55). Cicim, üç iplik sistemli dokuma olup, dokuma işlemi daima dokumanın arkasından yapılması gerekmektedir. Dokuyucu, motif ipliklerini bu sayede daha rahat takip edebilme imkanını bulmaktadır (Uğurlu 2018b: 4).

Dokumalarda çözümlü iplikleri üzerine dimi dokuma örgüsü yapılırken, uygulanacak motifin durumuna göre renkli iplikler, dokumanın arkasından önüne geçirilmektedir. Motifler tamamlanmaya kadar her sırada aynı işlem yapılarak dokuma işlemi yapıldığından dolayı dokuma yüzeyinde kabarık bir görüntü oluşturulmaktadır (K. Ş. -5).

Kızılıcdere, köyünde enine çizgiler ve baklava motifi oluşturularak dokunmuş futa örneklerine rastlanmaktadır. Çözümlü ve atkıda genellikle yün (eriş) iplik kullanılmış olup eski örneklerde bordo zemin daha fazla görülürken günümüze daha yakın zamanda dokunmuş olan örneklerde ise siyah tercih edilmektedir (K. Ş. -5).

Doğan: eriş için "*dokumada boy ipliği, arış, argaç*" (2011: 488) tanımını vermektedir. Ancak Kırklareli köylerinde koyun yapağısından yapılan ipliğe eriş denilmektedir. Kazak, yelek gibi örülenlerde kullanılan ipliklere yün denilmektedir (K. Ş. -5,-6).

## **Ferace**

Doğan: ferace için; "*bol yakasının arka kısmı çoğu zaman eteklere kadar uzanan kolları geniş ve yarı üst elbisesi*" tanımını vermektedir (2011: 529). Daha çok kadın kıyafeti olmakla birlikte, ilmiye mensupları da ferace giymişlerdir. Osmanlı döneminde kadınlar ev kıyafetleri ile sokağa çıkmazlar, ev kıyafetlerinin üzerlerine çarşaf giyerek dışarı çıkmışlardır (Özcan 2009: 14).

Ferace, önden açık bedeni ve kolları bol, eteği yere (ayak bileğine) kadar uzun, yuvarlak veya V yakalıdır. Ön açıklığının iki yanında yer alan dikey yırtmaç cepli ve sokağa çıkarken giyilen bir giysi çeşididir (Gürtuna 1997:7).

Fotoğraf 23'te görülen yeşil ferace bezayağı dokuma örgü ile dokunmuştur. Yün (eriş) iplik kullanılmıştır. Arkalığı bele kadar gelmektedir, bu arkalık başın üzerine atılmaktadır. Önü açık ve tek düğmelidir. Kumaşın kenarları sutaşı ve kurdelelerle süslenmektedir (K. Ş. -6).





Fotoğraf 23: Yeşil Ferace (Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)

Geçmişte Kızılcıkdere köyündeki kadınlar Kırklareli’ne, köyde bir başka eve ya da düğüne giderken siyah ve yeşil renk feraceler giymektedirler. Günümüzde sadece köy içerisinde düğünlerde kocabaş yaptıranlar yeşil feraceyi kullanılmaktadır. Feracelerin süslemelerinde ise genellikle kurdele veya sutaşı kullanılmaktadır (K. Ş. -5).

Eren, sutaşı için; “bazı giysilerin yaka, kol, cep vb. yerlerini süslemekte kullanılan işlemeli şerit, su, suyolu” (1999: 378) tanımını vermektedir.

Doğan, kurdele için; “*kordela süs olarak kullanılan çeşitli renklerde, enlice şerit*” (Doğan 2011: 1060) tanımını vermektedir

Kurdelenin yaygın olarak kullanılması XV. yüzyılda Lyon’da ipek ipliğinin üretiminin ve hem ipek hem de kurdele dokumak için kullanılan tezgâhların gelişmesi ile olmuştur (Megep 2009: 1).

## Ayağa Giyilenler

Çaylı örgü için; “örmek eylemi ya da biçimi” olarak ya da “tuğ ve şişler kullanarak yün, pamuklu, metal, ipek vb. gibi ipliklerle oluşturulan ilmekleri iplik dolayıp, sarıp, geçirip, yürüterek yapılan işlem” tanımını vermektedir (Çaylı 2016: 61).

“Giyim kuşamın temel parçalarından biri olan çorap, yalnızca insan sağlığı açısından koruyucu bir giysi parçası olmakla birlikte giyim kuşamı bütünleştirmesi açısından önemli bir giysi tamamlayıcısıdır. Çorap insanın hayatı boyunca çok sayıda tükettiği ve kullandığı giyim eşyaları arasında ömrü en kısa olanıdır” (Koca; Koç 2016:255).

Kızılıcdere köyünde kadınlar ve erkekler ayaklarını soğuktan korumak için yünden yapılmış beş şiş kullanılarak örülen çoraplar giymişlerdir. Geçmişte de kadınlar, kırkılan koyunun yünü yıkayarak tarama işleminden sonra eğirerek iplik haline getirmişlerdir. Annelerinden, yaşlı kadınlardan veya civar köylerden öğrendikleri motifleri çorap ve çetیک olarak örmüşlerdir. Bu çoraplara “eriş çorap” çetیکlere “eriş çetیک” olarak adlandırmışlardır (K. Ş. -4).

Eren, çetیک için; “örme terlik” tanımını vermektedir. (1999: 88) Yerel ağızlarda cetik, çedik biçiminde geçer. Beş şiş ile örülen eriş çetیک ve çoraplar günlük giyilenler daha sade örülürken, düğün için veya çeyizlik için örülenler daha gösterişli desen özelliği göstermektedir. Bitkisel, hayvansal ve geometrik kökenli motifler ile örülen çoraplarda canlı renkler kullanılmaktadır (K. Ş. -5). “Tekstil ürünlerinde kullanılacak motiflerin geleneksel temellerden uzaklaşarak, yozlaşmalarının önüne geçilmesi, günümüz tekstil üretimine kişilik kazandırması açısından önem taşımaktadır” (Uğurlu 1991: 82).

Fotoğraf 24’te görülen eriş çorap, beş şiş ile yün (eriş) iplikten örülmüştür. Çorabın örülmesi için şişe 6-12 adet ilmek atılması ile başlanmaktadır. Burun kısmı ilmek arttırılmak suretiyle örüldükten sonra istenilen desen yapılmaktadır. Çorabın sadece alt kısmında (taban) burun kısmına gelen yerde desen uygulanmamaktadır. Genellikle bitkisel kökenli ve geometrik desen kullanılarak hazırlanmaktadır. Bordo, kırmızı, lacivert, yeşil ve koyunun kendi rengine boyta kullanılmadan hazırlanmış iplik renkleri kullanılmaktadır (K. Ş. -5).



Fotoğraf 24: Eriş Çorap (, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)

Beş şiş ile yapılan örneklerde birden fazla sayıda renkli yün kullanılmaktadır. Çorabın iç kısmında kalan yüzeyde yürüyen ipliğin, hiç gerilmeden kullanılması, birleşme yerlerindeki yumuşak geçişleri sağlamaları, bu dalda çalışan ustaların el becerisinin düzeyini göstermektedir (Barışta 1998: 142).

Köylerinde yaşayan kesim, el örgüsü çoraplarını iki renk ipliği birbiri içinden yürüterek yapmışlardır. Bu örme tekniği ile farklı desenlendirmeler yapıldığı gibi hem de kalınlık, sağlamlık ve sıcak tutması bakımından kuvvetlendirilmektedir (Soysaldı; Çolak 2018: 1204).

### **Dolukuşak**

Gargi’ye göre; Türkmen ve Yörüklerin kullandığı “*metal tokalı kemerlere gümüş kuşak*” denilmektedir. Bu kemerler, önden birbirine geçen altın, gümüş, bafon (alpaka) ya da pirinç tokalarla kapanan kemerlerdir. Geçmişte kırsal kesimlerde kullanılırken günümüzde geleneksel törenlerde kullanımı az da olsa görülmektedir (Gargi 2007: 118)

Dolukuşak, Kızılıkdere köyünün kına gecelerinde kullanılan gelin kıyafetlerinin önemli aksesuarlarından. Bu kuşak gümüş ya da altın paraların halkalarla birleştirilmesi ile oluşturulan kemerlerdir. Bu kemer kocabaş giyiminde futanın üzerinde bağlanır. Ayrıca bu kemer kına gecesi, düğün ve Hıdırellez’de kıyafetlerin üzerine de takılmaktadır (K. Ş. -5).

Fotoğraf 25’te görülen dolukuşak örneği zincire dizilenmiş altın rengi paralar kullanılarak hazırlanmaktadır.



**Fotoğraf 25: Dolukuşak, (Kaynak: Kadriye Gürsoy koleksiyonu, Selen Yaman Arşivi 13.06.2021)**

### **Sonuç**

Geleneksel giyim kültürü geçmiş ile ilgili belgeleri sunmakta ve bu belgeler dönemin sanat ve estetik anlayışını anlamamıza yardımcı olmaktadır. “*Kültürel zenginliklerin önemli bir bölümünü oluşturan geleneksel giysiler ait oldukları topluma dair birçok bilginin yanında inançları ve yaşanan dönemleri hakkında da ipuçları verirler. Geçiş dönemlerinden evlilik ve diğer törenlerde giyilen giysiler daha farklı bir öneme sahiptir*” (Beğic 2018:1131).

Bu araştırmada; Kırklareli ili Kızılıkdere köyünde geleneksel kocabaş ve giyim kuşam kültürü incelenmiştir. Kızılıkdere köylüleri özel günlerde geleneksel kıyafetlerinde pahalı malzeme olan ipek ve kadife kumaşları kullanmaktadırlar. Doğadaki renkleri giysilerinde tercih etmektedirler. Köyde giyim kültürünün değişmesine rağmen, günümüzde yeni evlenen gençler önemli günlerde kullanmaya devam etmektedirler. Kocabaş yapımında kullanılan malzemeler genel olarak başa bağlanan tülbentler, beyaz tartma, boncuklardan ve paralardan

oluşmaktadır. Başlık ile giyilmekte olan giysiler pembe gömlek, kanaviçe tekniği ile işlenmiş yelek, şalvar, futa ve ayağa giyilen eriş çoraplardan oluşmaktadır. Bu köyde yapılan araştırma sonucunda geleneksel giyime önem verildiği gözlenmektedir. Bu köyde yaşayan Kadriye Gürsoy kayınvalidesinden öğrendiği geleneksel Kocabaş yapımına devam etmektedir. Yapan ustaların sayısının az olmasından dolayı gelecekte kaybolma ihtimalini gündeme getirmektedir.

Geleneksel giyim kuşam toplumun vazgeçilmez bir kültür ögesidir. Bu bağlamda; kültürel değerlerimize sahip çıkılarak belgelenmesi ve özümüzün gelecek nesillere bilinçli bir biçimde aktarılması açısından önem taşımaktadır.

### **Kaynakça**

- Arda, Ergün (2019). "Kişisel Süs Eşyası Boncuk". *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, Sayı: 34, s. 438-456.
- Atlamış, Gülhan (2008). Hazır Giyim İşletmelerinde Giyim Süsleme Aşaması Uygulamaları (İstanbul, İzmir, Konya, Adıyaman Örneği). Yüksek Lisans Tezi. Konya: T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Bölümü.
- Bağcı, Vildan (2018). "Örme Tasarımında El Örgüsü Çorap Motiflerinin Uygulanması." *İdil Dergisi*. C: 7. S: 49. Ankara.
- Balpınar Acar, Belkıs (1982). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak Düz Dokuma Yayımları*. İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Barişta, H. Örcün (1998). *Türk El Sanatları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Başer, Güngör (1998). *Dokuma Tekniği ve Sanatı*. İzmir: TMMOB Tekstil Odası Yayınları.
- Beğiç, Nurgül (2018). "Ankara Çubuk Köylerinde Geleneksel Gelin Giysileri". *Avrasya Uluslararası Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 6 Sayı: 15 s: 1113-1131.
- Beğiç, H. Nurgül; Ağırmatlı H. Handan (2021). "Anadolu'da Kaybolmakta Olan Geleneksel Bir Giyim Kuşam Unsuru: Zaza Püskülü". *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 8 (2), 30-46. DOI: 10.30804/cesmicihan.962171.
- Can, Mine (2017). "Anadolu Türk Kültüründe Kanaviçe". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 20, s. 319-334.
- Çaylı. Gülfizar (2016). "Isparta İli Elele Derneği Kültür Evindeki El Örgüsü Patikler ve Çoraplar: Kalemişi Dergisi, C. 4, S. 8, s. 59-96.
- Doğan, Mehmet (2011). "Büyük Türkçe Sözlük", (23. Basım). Ankara: Yazar Yayınları.
- Doğaner, Meral Suna (2017). Türkiye Kıyı Bölgeleri. Coğrafya Lisans Programı. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Notları.
- Eren, Hasan (1999). "Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü", (2. Basım). Ankara: Bizim Büro Basım Evi

- Eres, Zeynep (2008). Türkiye’de Planlı Kırsal Yerleşmelerin Tarihsel Gelişimi ve Erken Cumhuriyet Dönemi Planlı Kırsal Mimarisinin Korunması Sorunu. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Gargi, Zeynep (2007). Ege Bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları (İzmir, Aydın, Manisa Örneğinde). Sanatta Yeterlik Tezi. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı.
- Gönül, Macide (1972). “Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Padişah Elbiseleri”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*. S. 7, 267-295.
- Günşen, Ahmet (2007). “Gizli Dil Alevilik-Bektaşîlik Erkan ve Deyimlerine Bir Bakış”, *Turkish Studies, Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. C. 2, S. 2, s. 328-350.
- Gürtuna, Sevgi (1997). Osmanlı Kadın Giysisi, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Karadağ, Recep Zayıf (01.08.1997). “Türk Halı ve Kumaşlarında Kullanılan Tabii Boyarmaddeler”. *Arış Dergisi*, C. 2, S. 2, s. 38-51.
- Koca, Emine; Koç, Fatma (2016).” Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım”. *İdil Dergisi*, C:5, S: 19, s:237-262.
- Koçak, Saniye Çiğdem (2020). Tekstil Baskı ve Boyamacılığına Bağlı El Sanatlarının Baskı Tarihindeki Yeri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*. Covid-19 Özel Sayısı 2. s. 464-482.
- Ok, Çağlar (2015). Tokat İlinde Geleneksel Yazmacılık. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özcan, Seda (2009). Topkapı Sarayı Müzesi’nde Bulunan 17. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının İncelenmesi. Yüksek Lisans tezi, Konya: T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı, Giyim Sanatları Eğitimi Bilim Dalı.
- Sezen, Tahir; Torun, Arif (2017). “Osmanlı Yer Adları”. T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayın No: 26, s. 1-1150.
- Soysaldı, Aysen; Çolak, Âdem (2018). “Bolu- Gerede İlçesi Mangallar Köyü El Örgüsü Çorap ve Patikleri”. *İdil Dergisi*, C: 7, S: 49, s: 1201-1205.
- Sümbül, Muzaffer (2001). “Adana Giyim –Kuşam Kültürü”. *Folklor Halkbilim Dergisi* C: 5, S: 49. s: 8-13.
- TDK (2009). Türkçe Sözlük, (810. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Uğurlu, Aydın (1991). Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi. Bursa: *TMMOB Makina Mühendisleri Odası Yayını*. Y. 5, S. 26. s: 76-82.
- Uğurlu, Servet Senem (2018a). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar. Sanatta Yeterlilik tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.



Uğurlu, Servet Senem (2018b). "Anadolu Kilimlerinde Sanatsal Değerler", *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, C: 1, S: 1, s: 1-15 (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/hars/issue/37666/427749>).

Yalçın, Sema (2019). Geleneksel Giyim Kuşamda Gelin Kıyafetlerinin Günümüze Erişmesi ve Yöresel Belgeleme-Edirne, Tekirdağ, Kırklareli. Sanatta Yeterlilik tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yılmaz, Dilek (2011). Osmanlı Dönemi 19. Yüzyıl Modası ve Değişimi. Yüksek Lisans tezi İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı.

<https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1473242331.pdf> [Erişim tarihi: 26.02.2022]).

### **Sözlü Kaynaklar**

**K. Ş. -1:** Engin, Refik. (20 Ağustos 2021) Tekirdağ. (Röportaj Yapan: Yazar).

Engin, Refik. (d.7 Eylül 1956) Kılavuzlu Köyü. Tekirdağ.

**K. Ş. -2:** Ertürk, Salim. (1 Eylül 2021). Kızılıcıkdere Köyü. (Röportaj Yapan: Yazar).

Ertürk, Salim. (d.1956). Kızılıcıkdere Köyü. Kırklareli.

**K. Ş. -3:** Gürsoy, C. (13 Haziran 2021). Kızılıcıkdere Köyü. (Röportaj Yapan: Yazar).

Gürsoy, Canan (d.20.06.1993). Kızılıcıkdere Köyü. Kırklareli.

**K. Ş. -4:** Gürsoy, S. (13 Haziran 2021). Kızılıcıkdere Köyü. (Röportaj Yapan: Yazar).

Gürsoy, Sibel. (d.04.02.1975). Kızılıcıkdere köyü. Kırklareli.

**K. Ş. -5:** Gürsoy, K. (13 Haziran 2021). Kızılıcıkdere Köyü. (Röportaj Yapan: Yazar).

Gürsoy, Kadriye. (d.1952). Kızılıcıkdere Köyü. Kırklareli.

**K. Ş. -6:** Teke, G. (13 Haziran 2021). Kızılıcıkdere Köyü. (Röportaj Yapan: Yazar).

Teke, Gülşen (d.1952). Kızılıcıkdere Köyü. Kırklareli. (Röportaj Yapan: Yazar).

**K. Ş. -7:** Kurtulmuş, Zekeriya. (11.Şubat 2022). Kırklareli

Kurtulmuş, Zekeriya. (Kırklareli İl Kültür Turizm Müdürlüğü Folklor (Halk Bilimi) Araştırmacısı. (Röportaj Yapan: Yazar).



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 02.03.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 22.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Sevinç. B. (2022). “Balıkesir-Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi) Aba ve Şilte Dokumaları”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 384-399.

\*Citation: Sevinç. B. (2022). “Balıkesir- Gönen District Kocapınar Neighborhood Aba And Mattress Weaving”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 384-399.

## BALIKESİR- GÖNEN İLÇESİ KOCAPINAR KÖYÜ (MAHALLESİ) ABA VE ŞİLTE DOKUMALARI

*Berna SEVİNÇ\**

### Öz

Türk boyları, Orta Asya'dan göç ederek Anadolu topraklarına 9. yüzyıldan itibaren yerleşmişlerdir. İklim şartları, düşmanlarından korunma, daha verimli topraklar üzerinde yaşamını sürdürme isteği, hayvanlarına verimli ovalar arama isteği vb. pek çok sebepler göç etmelerinin nedenleri arasında yer almış ve dünyanın çeşitli ülkelerine dağılarak yaşamlarını devam ettirmişlerdir.

Anadolu ve Balkanlar bu sebeplerden ötürü Orta Asya'dan göçle gelen Türk boylarının bulunduğu sahalar olmuştur. Bu sahalar VI. yüzyıldan itibaren kuzey ve güneyden gelen Türk boyları yerleşmiştir. Türk boyları tarih boyunca geçtikleri ve yerleştikleri yerlerde bölge insanı ve coğrafya ile bütünleşerek o bölgenin kültürü ile birlikte kendi kültürünü birleştirip sentez oluşturmayı başarmışlardır. Bu çalışma Balıkesir ili Gönen ilçesi Kocapınar Köyü'ne (Mahalle) Balkanlar'dan göç ederek geldiklerini ifade eden ve kendilerini Pomak Türkleri olarak tanımlayan Kocapınar Köyü'nde yapılan dokumalar üzerine hazırlanmıştır. Bu dokumalar içerisinde geleneksel aba, şayak ve şilte dokumaları hakkında bilgi verilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Anadolu, Pomaklar, Aba, Şilte, Dokuma

\* Öğr. Gör. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Milas Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı. [sberna@mu.edu.tr](mailto:sberna@mu.edu.tr) / ORCID: 0000-0003-4969-1255.

## **BALIKESİR- GÖNEN DISTRICT KOCAPINAR NEIGHBORHOOD ABA AND MATTRESS WEAVING**

### **Abstract**

Turkish tribes migrated from Central Asia and settled in Anatolian lands starting from the 9th century. Many reasons such as climatic conditions, protection from enemies, the desire to live on more fertile lands were among the reasons for their migration and they continued their lives by dispersing to various countries of the world.

For these reasons, Anatolia and the Balkans became the areas where Turkish tribes migrated from Central Asia. Turkish tribes from the north and south have settled in these areas since the VI century.

By integrating with the people of the region and the geography of the places where the Turkish tribes passed through and settled throughout history, they managed to create a synthesis by combining their own cultures with the culture of that region.

This study has been prepared on Kocapınar village and its weavings, who define themselves as Pomak Turks, expressing that they came to Balıkesir Province Gönen District Kocapınar Village (Neighborhood) by migrating from the Balkans. Among these weavings, it will be tried to give information about traditional aba, serge and mattress weavings.

**Keywords:** Anatolia, Pomaks, Aba, Mattress, Weaving

## **Giriş**

Anadolu ve Balkanlar Orta Asya'dan göçle gelen Türk boylarının bulunduğu merkezler arasında yer almaktadır. Kuzey ve güneyden gelen Türk boyları VI. yüzyıldan başlayarak Balkanlar'a yerleşmişlerdir. Asya içlerinden çıkıp Kuzey Karadeniz'in step bölgelerini aşarak farklı bölgelere yerleşen Türk boylarının Dac, Trak, Slav gibi yerli halklarla karışarak bu coğrafya üzerinde varlıklarını devam ettirdikleri bilinmektedir ( İnalçık 2005: 20 ).

Bulgarların, Müslüman Bulgarlar sözleri ile tanımladığı Pomakların Balkanlar'daki yerleşimi Kuman –Kıpçak Türklerine dayanmaktadır (Memişoğlu 1999: 15). Kuman Kıpçak Türklerinin soylarını devam ettirdiği düşünülen Pomakların öncelikle Bulgaristan'ın Tuna Nehri boylarına ve Dobruca bölgesine daha sonra Rodop Dağları ve Makedonya'nın doğu bölgesine yerleştikleri bilinmektedir. Balkanlara yerleşen Türk toplulukları yerleştikleri bölgelerde kendi kültürlerini de korumayı başarmışlardır.

Pomak Türklerinin Anadolu topraklarına asıl göçleri 1877-1878 Osmanlı- Rus savaşları ile başlamış, göç hareketleri Balkan savaşları ile devam etmiştir. Osmanlı-Rus savaşı sırasında Osmanlı Devleti, Tuna Nehri boylarında ve kuzeyde bulunan Pomakların bir kısmını Anadolu'ya göndermişlerdir. Pomaklar Osmanlı ordusuna katılarak bölgedeki ayaklanmaların bastırılmasında yardımcı olmuşlardır. Bu nedenle Slavlar tarafından yardımcı anlamında kullanılan “Pomagaç” ismini almışlardır (Sevinç 2005: 502). Başka bir deyişle Pomaklar Voynuk adı verilen bir örgüt içerisinde yeniçerilerin yardımcısı anlamına gelen bir görevi de üstlenmişlerdir (Eroğlu 2015: 188).

Pomaklar dünya üzerinde Türkiye, Bulgaristan, Yunanistan ve Makedonya sınırları içinde yaşamaktadır. Türkiye de daha çok Trakya bölgesi içinde Edirne, Kırklareli, Tekirdağ ile Çanakkale, Balıkesir, Bursa, Manisa, İzmir ve Eskişehir illerine yerleştikleri bilinmektedir (Gözler 2002: 1397). Bu çalışma Balıkesir Gönen ilçesine bağlı Kocapınar Köyünde yaşayan Balkanlar ve Bulgaristan'ın Rodop Dağları'ndan geldiklerini söyleyen Kocapınar Pomaklarının geleneksel yaşamlarının bir parçası olan ve günlük hayatlarında kullandıkları geleneksel dokumalarından aba ve şayak dokumalarıyla birlikte şilte dokumaları çalışılmış bu dokumaların yapılış tekniği, yapıldığı yer ve dokumalarda kullanılan araç, gereçler ve diğer özellikleri ile birlikte incelenmesi yapılmıştır. Dokumalar içinde bir mesleğe dönüşen abacılığın ekonomik olarak köy halkının yaşamında önemli yer edinmiş olması aba dokumacılığının devam ettirilmesi için günümüze uyarlanarak tekrar eski öneminin kazandırılması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

## **Gönen İlçesine Bağlı Kocapınar Köyü'nün (Mahallesi) Kısa Tarihçesi**

Kocapınar Köyü (Mahallesi) Balıkesir'in Gönen İlçesine bağlıdır. Balıkesir İline olan uzaklığı 60 km, Gönen ilçesine olan uzaklığı 20 km'dir. Gönen ilçesine bağlı olan köyün kuruluşunun tahmini olarak M.S 4.yüzyıl'a dayanmaktadır.

Balıkesir ili Gönen ilçesi Kocapınar Köyü (Mahalle), Balkanlardan gelip bölgeye dağılmış bir şekilde yerleşen Pomak Türklerinin yerleşim yeri olmuştur. Yöreye yerleşen Yörük ve Türkmen boyları ile birlikte zengin bir kültür dokusunu da oluşturmuşlardır. Bölge insanı geleneksel yapılarını bozmadan kültürlerini korumuşlardır. Bu dokunun korunduğu yerler içerisinde Çanakkale, Bursa ve Balıkesir arasında yer alan ve Gönen ilçesine 26 km uzaklıkta bulunan Kocapınar Köyü (Mahalle) gelmektedir (Uğurlu 1990: 23).

Balıkesir Gönen ilçesine bağlı köyler (mahalle) içerisinde Hasanbey, Çatak ve Kocapınar köylerinin yanı sıra Töybelen, Yarışalan, Karacahisar, Yenikavak, Düzoba, Ilıca, Kamçılı, Kırmızılar, Tatlıpınar Pomakların yaşadığı diğer köylerdir. Bu köylerde şayak ve aba dokumalarının yapıldığı bilinmektedir. Buralarda dokunan aba ve şayak dokumaları keçeleştirme için yapılan sıkıştırılma işlemi için Kocapınar Köyü’nde yer alan aba dolaplarına getirilmektedir. 1971 doğumlu Nebi Öktem annesinden kalan düzen tezgâhında dokuma yaptığını anlatır ve on beş yıl öncesine kadar beygirlerle çevre köylerden toplanan aba ve şayak dokumalarının dövülmek üzere Kocapınar Köyü’ne getirdiğini anlatır. Dokumaları toplamak üzere çıktıkları yollarda geceleri köy camilerinde konakladıklarını, bazen gittikleri köylerde kalmak zorunda olduklarını da belirtir. Balıkesir Gönen’e bağlı Kocapınar Köyü’nün tarihi hakkında yapılan araştırmalar sonucunda köyün ileri gelenlerinden Hüseyin Avni Esener’in vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda köyün tarihinde Pomakların Bulgaristan’ın Rodop Dağları’ndan, Dospat, Nevrekop (Gosta Delcev) taraflarından göç ettiklerini aktarmış ve köye yerleşen bazı ailelerin, göç ettikleri yerlerde kendilerine takılan lakaplarını koruyarak Furugovalılar, Jjivaliler, Dospatlılar, Karabulaklılar vb. sülale isimleriyle tanındıkları belirtilmiştir (Sevinç 2009: 298).

Kocapınar, önceden Balıkesir’in Balya İlçesine bağlıyken 1946 yılından sonra Gönen ilçesine bağlanmıştır. Balıkesir’e 60 km, Gönen’e 20 km uzaklıkta olan bir Pomak köyüdür. Köyün kuzeyinde Çoban Hamidiye, Doğusunda Çallık (Gerdeme), güneyinde Ilıcapınar, batısında Koyuneri, ve Çatak köyleri yer almaktadır (Sevinç 2009: 298). Köy halkının başlıca gelir kaynakları arasında hayvancılık gelmektedir. Hayvancılıktan elde edilen süt verimi ise köydeki pek çok ailenin en önemli gelir kaynaklarından biridir. Köyün diğer gelir kaynakları arasında dokumacılık ve özellikle aba dokumacılığı ve abacılık gelmektedir. Köyde geleneksel aba ve şayak dokumacılığıyla birlikte şilte adı verilen dokumalar ve düz dokumalar yapılmış olup bugün bu dokumaların kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel sanatlarımız arasında yer alması oldukça düşündürücü olmaktadır.

### **Balıkesir’de Aba ve Şayak Dokumaları**

Balıkesir’in yünlü dokumacılığı ve buna bağlı olarak aba ve şayak dokumacılığı 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak tercih edilen bir meslek olmuştur. Bu dönemde meslekler çoğunlukla babadan oğula veya ustadan kalfaya geçmiş ve Balıkesir abacılığı da bir “abahane” etrafında gelişme göstermiştir (Ayhan 2005: 281).



*Berna Sevinç, “Balıkesir-Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi) Aba ve Şilte Dokumaları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 384-399.*

Balıkesir’de çalışan abacılar 1600’lü yılların sonuna doğru bu şehirde bir araya gelerek örgütlenmişlerdir. Abacı esnafından oluşan bu örgütün başlarında kethüda (kâhya) veya halife (usta) unvanı taşıyan kişilerin yönetiminde yer aldığı görülmüştür (Sevinç 2009: 299).

Balıkesir abalarının sağlamlığı ve dayanıklı olması Osmanlı ordusunun giyim ve kuşam ihtiyacının bu bölgeden temin edilmesini sağlamıştır. Bu dönemde aba kullanımının artması abacılık mesleğinin altın çağını yaşadığı ve endüstrileşmeye gidildiği dönem olarak görülmüş ve aba üreten fabrikaların kurulması için çalışıldığı da belirtilmiştir (Er- Genç 2008: 110).

Balıkesir’de aba ve şayak dokumacılığının bu bölgeye gelişi ile ilgili çeşitli varsayımlar da bulunmaktadır. Bu varsayımlardan birinde, Osmanlıların Rumeli de yaptıkları savaşlar sırasında Rumeli’den gelen muhacirlerin Balıkesir’in Balya kazasına yerleştiği ve abacılık, şayakçılık ve kaytancılık yaptıklarının söylenmesidir (Sökmen 2020: 83). Bir başka rivayete göre Balıkesir Balya ilçesine Rumeli’den gelen muhacirlerin bu sanatı getirmiş olduğu yönündedir. Bununla birlikte Balya ilçesinde maden işlerinde çalışan bir delikanlının Balıkesirli bir abacının kızı ile evlenerek buralara aba dokumacılığını getirdiği söylenmiştir (Ayhan 2005: 283).

Balıkesir çevresinde yer alan abahaneler de ki tezgâhlar da üretilen aba kumaşlarının 25’er metrelik toplar şeklinde hazırlanmış ve dinklenmek üzere dinkçilere teslim edilmiş dinklerdeki bazı düzeneklerle abalar dövülerek sıkıştırılmıştır. Burada işlenen kumaşlar tekrar toplar halinde abahaneye getirilir ve isteğe göre yine toplar halinde satılır ya da terzilere götürülerek çeşitli giysilerin yapılması için terzilere verilmiştir (Ayhan 2005: 283). Aba kumaşından yağmurluk, ferace, şalvar, sarık, pantolon ve ceket olarak kullanılan giysiler yapılmıştır.

1840 yıllarına ait kayıtlara göre Balıkesir’de abacılık ile geçimini sağlayan 33 adet dükkân olduğu ve yine aynı yıllarda abacılığa bağlı olarak iş gören; 24 muytab/mutaf (kıl dokumacısı), 3 dinkçi bulunduğu ileri sürülmüştür. 1923 yılına gelindiğinde Balıkesir’de abacılık yapan üç ustanın olduğu kayıtlarda yer almıştır. Birinci dünya savaşı yıllarında dışarıya aba ihraç edilirken bu yıllarda ihracat azalmış ve buna sebep savaşların yaşanmış olması ve savaşlardan ötürü ham madde sıkıntısının çekilmesi şeklinde açıklanmıştır. Ayrıca abacılık yapan gençlerinde askere gittiği için aba üretenlerin yalnızca ihtiyarlar tarafından yapılmasıdır (Ayhan 2005: 286). 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Balıkesir’de koyun yününden dokunan lacivert, beyaz, mavi ve kır renklerinde abalar da yapılmıştır (Sökmen 2020: 83).

### **Kocapınar Köyü’nde Abacılık ve Geleneksel Aba ve Şayak Dokumaları**

Köyde yapılan geleneksel dokumalar arasında aba ve şayak dokumacılığı babadan oğula miras olarak aktarılan bir meslek olmuştur. Eskilerden yapılmış olan aba dolaplarından bilinen dört adet aba dolabından ikisi ayakta olup bunlardan diğer ikisi yıkılmıştır. Sağlam kalan dolaplardan sadece biri yakın zamana kadar çalıştırılmıştır. Dolaplardan sağlam kalanın bugün hayatta olmayan Hasan Öktem üzerine kayıtlı olup 1933 doğumlu olan Hasan Öktem abacılık mesleğinden emekli olmuştur (Fotoğraf 1, 2).



Fotoğraf 1. Kocapınar Köyü aba dolabı  
Berna Sevinç arşivi



Fotoğraf 2. Aba dolabının içi ve tokmaklar Berna Sevinç

Aba; Türk Dil Kurumunda yünün dövülmesiyle yapılan kalın ve kaba kumaş olarak tanımlanır. Aba ile keçe çoğunlukla birbirine karıştırılır. Köyde yapılan abalar çözüğü ve atkısı yün iplik olan ve dokuma tezgâhlarında dokunan, dokunduktan sonra aba dolaplarına getirilir. Dokumalar üzerine sıcak su dökülür. Dolap içindeki tokmakların bir ileri bir geri hareketi ile kumaşın dövülerek keçeleştirme işlemi yapılır.

Aba dolapları köyün merkezinden uzak olup suyun bol aktığı dere kenarlarına yakın yerde kurulmuştur. Köyde eskiden dört olan dolap sayısı son yıllarda ikiye düşmüş ve dolaplardan sadece biri çalışır durumda kalmıştır. Çalışır durumda olan dolap da onarım görmelidir. Aba dolaplarında sıkıştırılan dokuma kumaşlar dolabın içindeki tokmaklar ile üzerine her yarım saatte sıcak su verilmesi ile dövülerek sıkıştırılır (Fotoğraf 3, 4, 5). Bu işlemler sırasında el ile kumaş ara ara açılarak kumaşın birbiri içine geçmesi engellenir. Dolaplarda abaların keçeleştirilme işlemi bir gün boyunca devam eder. Hatta abalar çok uzun olursa dolap içerisinde bir kişi yatıya kalır ve işlemler bitinceye kadar bekler bekleme süresi uzun olur (Fotoğraf 6, 7). Abalar hazırlanan çözügülerin uzunluğuna göre dokunur. Fakat dolaplarda sıkıştırılan abaların boyu bu işlemlerden sonra biraz kısılır.



Fotoğraf 3. Aba üzerine sıcak su dökülmesi

Berna Sevinç arşivi



Fotoğraf 4. Dolap içindeki abayı döven tokmaklar

Berna. Sevinç arşivi



Fotoğraf 5. Aba dolabında tokmaklarla dövülerek sıkıştırılan dokuma kumaş Berna Sevinç arşivi

Aba dokumaları kaba yünlü kumaşlardır. Dolaplarda dövülen abalar sonrasında sıkıştırıldığı için keçeeye benzetilir. Oysa keçe dokuma bir ürün değildir. Keçe; yün liflerinin sıcak su ve sabun kullanılarak nemli bir ortamda sıkıştırılmasıyla oluşturulmuş atkısı ve çözümsü olmayan tekstil ürünü olarak tanımlanır (Begiç 2016: 289).

Anadolu da yaşayan Yörük ve Türkmenlerin de keçe ev yerine genellikle kılçadır/ karaçadır kullanmış olmaları ve bu çadırların içini çul, keçe, hasır, kilim, halı ve çeşitli amaç için dokunmuş çuvallarla döşedikleri görülmüştür (Uğurlu 2020: 25). Bu tanımlamalardan da anlaşıldığı üzere aba, dokunan bir kumaş olup keçeleştirme işlemine tabi tutularak ipliklerin birbirine sarılması ve iç içe geçmesi sağlanarak hazırlanan keçeleştirilen kalın yünlü bir dokumadır (Fotoğraf 5, 6). Keçe “Yapağı veya keçi kılının dokunmadan dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş” (<https://sozluk.gov.tr>) anlamında kullanılır.

### Kocapınar Köyü (Mahalle) Abalarında Kullanılan Araç ve Gereçler



Fotoğraf 6. Aba kumaşı enxboy:36x 196cm  
Berna Sevinç arşivi



Fotoğraf 7. Abanın yakın detayı Berna Sevinç  
arşivi

Kocapınar Köyü'nde (mahallesi) yapılan aba dokumaları “düzen” ismi verilen iki pedallı (ayaklı) iki çerçeveveli dokuma tezgâhlarında dokunmaktadır (Fotoğraf 8, 9). Abaların çözgü iplikleri kalın yün iplikler olup atkı iplikleri de çözgülere göre daha ince yün ipliklerden oluşmaktadır. Düzen tezgâhlarında aba ve şayak dokumaları dışında köyde şilte ismi verilen dokumalar, alacalı kilimler, futa, sofr a bezi (çerğa) dokumaları da aynı tezgâhlarda yapılmıştır.



Fotoğraf 8. Düzen ismi verilen dokuma tezgâhı  
Berna Sevinç arşivi



Fotoğraf 9. Düzen tezgâhından ayrıntı  
Berna Sevinç arşivi

Kocapınar Köyü'nün abaları ve şayak dokumaları ile birlikte şilte ismi verilen genellikle kırmızı, bordo, turuncu renginde yapılan havlı dokumalar ile kilim, futa, sofra bezi (çerğa) adı verilen geleneksel dokumalar yapılmış ve çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. Çözümlük yapağılar çıkırıktaki iki kez eğrilir (Fotoğraf 11). Çıkırıktaki eğrililen ipliklerin sarıldığı düzeneğe Pomakça “viritenö” denir. Atkı iplikleri de aynı çıkırıktaki büküm verilerek eğrilir.



Fotoğraf 10. Aba dokumalarında kullanılan mekik (snovalka)  
Berna Sevinç arşivi

Fotoğraf 11. Aba, şayak çözgü ve atkı ipliklerinin  
eğrildiği çıkırıktaki (rudan) ve düzeneği  
Berna Sevinç arşivi

Çıkırıktaki büküm verilerek hazırlanan çözgü iplikleri dokunacak olan kumaşların uzunluğuna göre geniş bahçelerde hazırlanan çözgü düzeneğinde yapılır. Abalar için hazırlanan çözgüler düzen tezgâhlarına getirilir. Pomakça “krosnu” denilen dokuma tezgâhının ön merdanesine bağlanır. “Usnova” ismi verilen çözgü iplikleri, kamıştan yapılmış gücü çerçeveleri üzerinde yer alan ve pomakça “niti” olarak bilinen gücü iplerinin arasından tek tek geçirilerek taharlanır. Çözgüler kamış (grebin) taraklarının arasından tekrar geçirilerek düzen tezgâhının önündeki ön (krosnu) merdaneye bağlanır. Hazırlanan çözgü düzeneği tezgâhın önünde oturan dokumacı için dokumaya hazırlık aşamasıdır (Fotoğraf 12, 13).





Fotoğraf 12, 13. Kadriye Uslu'ya ait Düzen tezgâhında aba dokuması için hazırlanan çözümlü iplikleri

Berna Sevinç arşivi

Düz bez ayağı tekniğinde yapılan bu yünlü kumaşlara aba denir. Dimi örgüsü biçiminde yapılan ve köyde “gücü bozması” denilen dokumalara ise şayak denir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 14. Şayak dokuması dokumanın başladığı ve çözümlü ipliklerinin “krosnu” ön merdaneye bağlanması  
Berna Sevinç arşivi.

Şayak dokumalarında çözümlü iplikleri yün olup renkleri kremdir. Atkı iplikleri siyahtır. Bu dokumalar “kırçılı” olarak da bilinir. Abalar “dink” adı verilen dolaplara götürülerek aba ve şayak dokumaları keçeleştirilir.

### **Gönen- Kocapınar Köyünde (Mahalle) Şilte Dokumaları**

Kocapınar'da aba ve şayak dokumalarının dışında “şilte” olarak bilinen çeki tülülerine benzeyen dokumalar da yapılmaktadır. Kocapınar şilte dokumalarında çözümlü, atkı ve şilte iplikleri çeşitlidir. Genellikle şiltelerde çözümlü iplikleri pamuk, atkı ve şiltelerin yüzeyini oluşturan renkli iplikler yündür. Çözümlü için pamuk iplikler hazır olarak alınır. Atkı ve şiltenin

yüzeyinde kullanılan yün ipliklerine önce el ile sonra çıkırık ile büküm verilerek eğirmesi yapılır. Liflerin eğrilmesi genellikle çıkırıkta olur. Köyde çıkırığa Pomakça “rudan” denir. Genellikle şiltelerin yüzeyini oluşturan ipliklerin renkleri, bordo (güvez), turuncu (kanune), koyu yeşil (zılana), kırmızı, açık yeşil, siyah, kahverengi renklerde yapılmaktadır. Bu renklerin elde edilmesi için hazır satılan boyalar kullanılır. Bu boyalar Balıkesir Gönen’den satın alınır (Sevinç 2005: 503).

Düzen tezgâhlarında dokunan şiltelerin yüzeyini oluşturan renkli yün iplikler 2-4 parmak eninde sarılarak aynı boyda kesilir. Kesilen ipliklerin uzunlukları 4cm’dir. Genellikle seccade, divan örtüsü, yer yaygısı, bazen battaniye, yolluk ve paspas olarak da kullanılan şilte dokumalarında, dokumanın kullanım alanına göre çözgülerin uzunluğu ayarlanır. Bu nedenle çözgülerin uzunlukları değişiklik göstermektedir. Genellikle 30-40 m uzunluğunda hazırlanan çözgüler tezgâha aktarıldıktan sonra arka merdaneye sarılarak yapılması istenilen şilte uzunluğu kadar kullanılabilir (Fotoğraf 15, 16).



Fotoğraf 15. 4cm uzunluktaki şilte yün iplikleri

Berna Sevinç arşivi



Fotoğraf 16. Seccade olarak kullanılan şilte  
Berna Sevinç arşivi.

Berna Sevinç, “Balıkesir-Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi)  
Aba ve Şilte Dokumaları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 384-399.

Düzen tezgâhının üzerinde kalan çözümlü iplikleri, farklı kişilerin de dokuma yapabilmesine olanak sağlar. Çözümlerin yeterli gelmediği dokumalarda ise artan çözümlü ipliklerine hazır alınan orlon ipliklerle daha küçük boyutlarda şilteler dokunur. Şilte dokumalarının başlangıç kısmında iki parmak eninde bez ayağı dokuma örgüsü yapılır. İki kat büküm verilerek hazırlanan şilte iplikleri çözümlerin arasından ikişerli ya da üçerli olarak geçirilerek uçları serbest bırakılır (Fotoğraf 17, 18).



Fotoğraf 17. Şiltenin ön yüzü Berna Sevinç arşivi



Fotoğraf 18. Şiltenin arka yüzü Berna Sevinç arşivi

Bu geçişlerde her sıradan sonra mekik ile atkı iplikleri atılarak sıkıştırma işlemi yapılır ve bir sonraki sıralarda ise her bir şilte için desen ipi diğer iplikle kenetlenme yapacak şekilde bırakılır. Şiltenin yüzeyini oluşturan iplikleri sıkıştırmak için atılan atkı ipliklerinin rengi kahverengi ve siyahtır. Şilteler mekik (snovalka) yardımıyla yün atkı atılarak sıkıştırılır. Yüzeyi oluşturan desen iplikleri çözümler arasından geçirildikten sonra 4 sıra yün atkı ipliği atılarak sıkıştırılır. Şiltelerin yüzeyine bazen motif ve desen işlenmez. Genellikle farklı renkteki yün ipliklerle yapılan tek ve çift bordürler şilteyi çevreler. Şiltelerde genellikle turuncu, koyu kırmızı, kahverengi renkte olurken bordürlerinde bordo, siyah renkler kullanılır (Fotoğraf 19, 20). Bazen şilte dokumalarının çevresi üçgen şeklindeki bir dış çerçeveye çevrilir. Bu dokumalara da motif ve desen yapılırsa “alacalı şilte” denir. Genellikle şilteleri muska, ibrik, üçgen, koç boynuzu ve sofra motifleri bezir. Şilteler üzerinde motif ve desenler seyrek olarak yerleştirilir (Fotoğraf 21, 22). Desen koyma işine pomakça “şaren” denir. Dokuma yapan kadınlar şilte üzerinde desen yerleştirirken “şareni koydum” şeklinde söyler. Şiltelerin kenarlarında da yer alan bordürlerin kalınlıkları genellikle düz zeminli şiltelerde 3-4 cm yapılıdır.

Berna Sevinç, “Balıkesir-Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi)  
Aba ve Şilte Dokumaları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 384-399.



Fotoğraf 19. Hatice Sevinç'e ait koyu kırmızı şilte yaygı en: 60 cm tamamı120 cm Berna Sevinç



Fotoğraf 20. Çift bordürlü yaygı Berna Sevinç



Fotoğraf 21. Kadriye Kınık'a ait  
Alacalı Şilte Kocapınar Köyü Berna



Fotoğraf 22. İbrik, sofrta, üçgen ve koçboynuzu motifli şilte  
Berna Sevinç arşivi

Bu şilte dokumaların da farklı renkteki ipliklerle yapılan bordürlere “pat” denir. Kocapınar Köyü’nde yapılan şilte dokumaları Kuzey Makedonya’nın Debre yakınlarında bulunan ve Jupa şehrine bağlı olan Kocacık Köyü’nde yaşayan Yörüklerin “velense” ismini verdikleri dokumalar ile benzerliği oldukça dikkat çekmektedir (Fotoğraf 23, 24).



Berna Sevinç, “Balıkesir-Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi)  
Aba ve Şilte Dokumaları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 384-399.

Kocapınar da yapılan aba, şayak dokumaları pantolon, uzun kollu ceket, kolsuz yelek, ayakkabı yapılmıştır (Fotoğraf 25, 26). Abalar küçükbaş hayvancılıkla geçimini sağlayan Kocapınar halkının hayvanlarını otlatması için götürdükleri sayalara giderken genellikle aba pantolon ve ceket giyer. Şilteler ise genellikle yer yaygısı, divan örtüsü, battaniye, karyola örtüsü, namazlık, paspas, yolluk olarak kullanılmaktadır.



Fotoğraf 23-24. Makedonya- Jupa – Kocacık Köyü “Velense” Dokuma Örnekleri Berna.Sevinç arşivi



Fotoğraf 25, 26. Mustafa Öktem'e ait aba yelek ve pantolon Kocapınar Köyü Berna Sevinç arşivi



## Sonuç

Balkanlar'dan Anadolu'nun farklı illerine çeşitli sebeplerden dolayı göç ederek yerleşen Pomaklar yerleştikleri bölgelerde gelenek ve göreneklerini koruyarak devam ettirmişlerdir. Balıkesir'in Gönen ilçesine bağlı Kocapınar Mahallesi'ne yerleşen Pomaklar gelenek ve göreneklerin devam ettirmeyi başarmış bir Pomak köyüdür. Balıkesir'in Büyükşehir statüsü kazanmasıyla birlikte Kocapınar Köyü, Kocapınar Mahallesi adını almıştır Kocapınar'da halkın en temel geçim kaynağı hayvancılık ve tarımdır. Eskiden tarım yapılan alanlarda buğday, arpa, mısır, çavdar, yulaf, nohut, fasulye gibi tarım ürünleri ekilmiş ve yetiştirilmiştir. Günümüzde ekili alanlar azalmış tarım yapılan alanlar yerlerini meralara bırakmıştır. Köyde koyun yetiştiriciliği halen devam etmektedir. Köyün aba dokumacılığı abacılık mesleğinin yaygın olarak devam etmesini sağlamıştır. Bununla birlikte abacılık ile ekonomik olarak bir gelir elde edenler mesleklerini yakın zamana kadar devam ettirmişlerdir. Günümüzde ise aba dokumacılığı azalmış olsa da bazı aileler tarafından devam etmektedir. Aba dokumalarının keçeleştirilmesi için kullanılan dolapların içinde çalışır durumda kalan tek dolap, çevre köylerde yapılan abalar için halen tercih edilmektedir. Abaların kullanım alanları eskiye nazaran azalmış olsa da çevre köylerde halen dokunan abalar, Kocapınar Köyü'nden gelecek olan abacıları beklemektedir. Çözgü çözme işleminden dokunmasına ve dolaplarda dövülmesine kadar geçen sürede ortaya çıkan aba dokumaları kaybolmaya yüz tutmak üzere olan el sanatlarımız arasına girmeye başlamıştır. Bunun gibi şilte olarak adlandırılan genellikle çeyizlik olarak dokunan dokumalarda sadece çeyizlik verilmek için dokunmaktadır. Köyde geleneksel dokumalar genellikle yaşlı ve orta yaşlı kadınlar tarafından yapılmaktadır. Gençlerin pek çoğunun bu dokumalara ilgisinin olmadığı da görülmektedir. Köyün geleneksel dokumalarının yeni fikirlerle desteklenerek günümüzdeki kullanım alanları ile birlikte üretimlerinin tekrar yapılabilmesine çalışılmalıdır. Ayrıca köyün içerisinde aba dokumalarının ve diğer dokuma örneklerinin yer aldığı etnoğrafik bir müzenin kurulması için köy halkının bilinçlendirilmeli ve yerel yönetimler ile birlikte iş birliği içerisinde çalışılmalıdır.

## Kaynakça

- Ayhan, Aydın (2005). “Balıkesir’de Abacılık ve Abahane”, *Balıkesir Sempozyumu Tebliğler Kitabı*, s. 281-291.
- Begiç, H, Nurgül (2016). “Giyim-Kuşam Kültüründe Keçe Sanatına Tarihsel Bir Bakış”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (SUTAD)* 40), s. 287-297.
- Er, İlker-Genç, Serdar (2008). “XVII. Yüzyıl sonlarında Balıkesir’de Giyim Kuşam” *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 11, S.1 9. s. 208-111.
- Eroğlu, Ali Mehmet (2015). “Balıkesir Sındırgı (Şahinkaya Köyü) Pomak (Peşkir) Dokumaları”, *İdil Dergisi*, S. 18, s. 185-204.

Berna Sevinç, “Balıkesir-Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi)  
Aba ve Şilte Dokumaları”, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar  
Özel Sayısı, Mart 2022 / 384-399.

- Gözler, Kemal (2002). “Osmanlı Tahrir Defterlerine Göre Lofça Pomak Köylerinin İlk Müslüman Sakinleri”, I. Türk Tarih Kongresi Yayınları, C. 3, s. 1397-1437.
- İnalçık, Halil (2005). “Türkler ve Balkanlar”, *Ball- Tam Türklük Bilgisi Dergisi* 3, Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi s. 19-44.
- Memişoğlu, Hüseyin (1999). *Balkanlarda Pomak Türkleri*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, s. 15-16.
- Sevinç, Berna (2005). “Balıkesir- Gönen Kocapınar Köyü Pomak Dokumaları”, *Balıkesir Sempozyum Tebliğler Kitabı*, s. 502-505.
- Sevinç, Berna (2009). “Balıkesir- Gönen İlçesi Pomak Köyleri Geleneksel Dokumalar ve Kocapınar Köyü Örneği”, *Uluslararası Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, s. 297-305.
- Sökmen, Sultan (2020). “Balıkesir Karası İlçesi Turplu Mahallesi Şayak Dokumacılığı”, 14. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Kongresi (Çevrimiçi) Sanat Etkinlikleri, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Yayınları, No: 71, s. 83-88.
- Uğurlu, Aydın (1990). “Balıkesir, Gönen, Kocapınar Köyü, Kebe, Aba, Şayak Dokumaları” *İlgi*, S. 61, s. 23.
- Uğurlu, Aydın (2020). “Türkiye’de Geleneksel El Dokumacılığı Eğitimi”, *Arış Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, S. 17, s. 22- 43.

#### **İnternet Kaynaklar**

<https://www.tdk.gov.tr/tdk/kurumsal/yazim-kilavuzu>

#### **Kaynak Kişiler**

- Kınık, Kadriye, Balıkesir- Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi) 2022.
- Öktem, Emine, Balıkesir – Gönen İlçesi, Kocapınar Köyü (Mahallesi) 2022.
- Öktem, Mustafa, Balıkesir- Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi) 2022.
- Öktem, Nebi, Balıkesir – Gönen İlçesi, Kocapınar Köyü (Mahallesi) 2022.
- Sevinç, Hatice, Balıkesir- Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi) 2022.
- Sevinç, Hava, Balıkesir – Gönen İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi) 2022.
- Sevinç, Kadri, Balıkesir – Gönen İlçesi, Kocapınar Köyü (Mahallesi) 2022.



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 01.03.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 15.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Bayındır, N. (2022). "Osmanlı Kültüründe Sanduka Örtüsü Geleneği ve II. Mahmut Sanduka Örtüsü". Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 400-429.

\*Citation: Bayındır, N. (2022). "The Sarcophagus Cover Tradition In Ottoman Culture And Sarcophagus Cover of Sultan Mahmud II. Hars Akademi", 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 400-429.

## OSMANLI KÜLTÜRÜNDE SANDUKA ÖRTÜSÜ GELENEĞİ VE II. MAHMUT SANDUKA ÖRTÜSÜ

*Nevra BAYINDIR\**

### Öz

Sanduka örtüleri devlet yöneticileri ve dini açıdan toplum içinde değer gören mutasavvıflara ait türbe içinde bulunan sandukalar üzerindeki örtülerdir. Tarihin her sürecinde tekstiller statü göstergesi niteliğinde olmuştur. Osmanlı hanedanları tekstil objesinin değerini bir kez daha sanduka üzerinde göstererek mevcut örnekler ve belgeler ile doğumdan mezara kadar olan süreçte tekstil objesinin insanoğlu için vazgeçilmez bir değeri olduğuna tanıklık etmemize vesile olmuştur.

Sanduka üzerinde sembolik anlamları olabilen motif ve yazı bezemeli kumaşlar, saray kumaşları, Mekke ve Medine'den gelen kutsandığı düşünülen örtülerin ikinci kez işlevlendirildiği örtüler, kaftanlar, tılsımlı gömlekler, dival işlemeli örtüler, şallar, yemeniler, halı seccadeler ile düz renkli kumaşlar kullanılmıştır.

Osmanlı Devleti doğudan getirdiği sanat anlayışını Anadolu'da yine kendi zevk ve dinamikleri doğrultusunda zenginleştirmiştir. İmparatorluğun her döneminde değişen sosyo-ekonomik durumlar saray sanatının kendini sürekli güncellemesine neden olmuştur. Osmanlı saray sanatı yaşayan bir süreç haline gelmiştir. 19. yüzyıl başlarında Osmanlı saray sanatını etkileyen rokoko ve ampir sanatın izlerini sadece mimari yapılarda değil diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi tekstil eserlerinde de görebilmekteyiz.

Amacımız Osmanlı hanedan türbelerindeki sanduka örtüsü geleneğini tanıtmak ve çeşitli örnekleri bulunan 19. yüzyılda çoğunlukla görebileceğimiz türden olan, ölen kişiler için özel üretilmiş atlas, deri veya ipek kadife kumaş üzerine dival işleme tekniği ile yapılan örtülerden biri olan II. Mahmut sanduka örtüsünü incelemek ve bu alanda yapılan araştırmalara katkı sağlamaktır.

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılının yenilikçi ve ıslahatçı padişahı olan II. Mahmut'un sanduka örtüsü zarif bezemeleriyle Osmanlı tekstil sanatında rokoko üslubunun görüldüğü örneklerinden biridir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanduka örtüsü, Osmanlı, Dival işlemesi.

\*Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul. [nevrabayindir@gmail.com](mailto:nevrabayindir@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-97546821.

## **SARCOPHAGUS COVER TRADITION IN OTTOMAN CULTURE AND SARCOPHAGUS COVER of SULTAN MAHMUDII.**

### **Abstract**

Sarcophagus covers are the quilts on tomb sarcophagus belonging to state rulers and esteemed Sufis held highly in society by virtue of their religious status. In all stages of history, textile was extolled as a status symbol. Ottoman dynasty, once again, immortalized the value of textile object by means of sarcophagus and via current models and documents as well as human journey from birth till death, the samples functioned as a means to help us witness the indispensable value of textile object for humankind. Clothes ornamented with motif and scripts, royal fabrics, sacred quilts from Mecca and Medina which were all believed to have symbolic meanings on sarcophagus were thus endowed with a second function and quilts, kaftans, magical shirts, covers embroidered with brocade, scarves, kerchiefs, prayer rugs and self-colored fabric played a vital role.

Ottoman State enriched their Oriental art style in Anatolia without forsaking their innate dynamics and aesthetic tastes. Socio-economic conditions shifting in every period of the Empire helped the royal art constantly update their existence. It turned into a process experiencing Ottoman royal art. Traces of Rococo and imperial art directing Ottoman royal art in the 19th century are exhibited not only in architectural structures but also in textile works; just is the case in all branches of art.

The purpose of this study is to promote sarcophagus cover tradition in Ottoman dynasty tombs and to analyze 19th century models at most in which covers with brocade embroidery technique are engraved on atlas, leather or silk velvet fabric specifically created for the deceased names. In particular, Sultan Mahmud II's sarcophagus cover was analyzed in an attempt to contribute to researches conducted in this area.

Sarcophagus cover of Sultan Mahmud II., who was the innovative and reformist sultan of the last period of Ottoman State is, by virtue of its elegant ornaments, one of the samples in which Rococo style in Ottoman textile art can be visualized.

**Key Words:**Sarcophagus cover, Ottoman, Brocade embroidery.

## Giriş

Sanduka kelimesi Arapça kutu sandık anlamındaki sunduk kelimesinden gelmekte olup, tabutla aynı manayı taşımaktadır (Bozkurt 2009: 102). Sanduka örtüleri, türbe içindeki mezarlar üzerine bazen de zir-i zemin'deki<sup>1</sup> gerçek mezarın hizasına gelecek şekilde türbe içine konulan ahşap, çini, mermer, taş gibi farklı malzemelerden yapılan sandukalar üzerinde kullanılan örtülerdir. Üzeri tekstillerle örtülü sandukalar genellikle hükümdarlar, devlet yöneticileri ile dini liderler ve halkın gönlünde yer edinmiş, bir takım kerametlere sahip olduğuna inanılan kişiler için yapılan türbelerde bulunmaktadır. Osmanlı hanedan türbelerinde genellikle dikdörtgen gövdeli üçgen çatılı prizma sandığın kenar ölçülerine göre hazırlanarak kılıf şeklinde giydirildiği veya doğrudan sanduka üzerine yekpare serildiği örtüler görülmektedir.

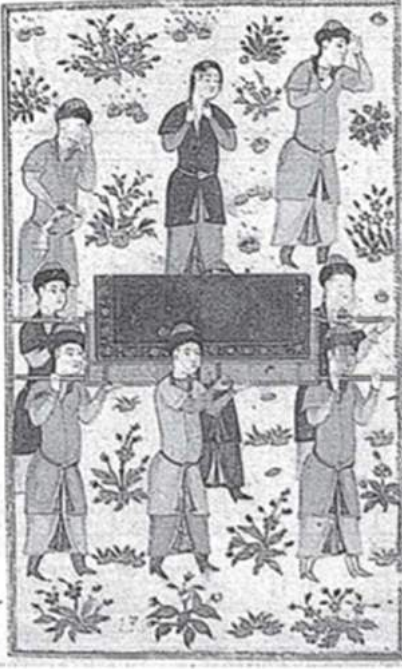
Arkeolojik kazılarda Osta Asya kurganlarında tabut üzerinde ve çevresinde tekstil kalıntıları bulunduğu bilinmektedir. İbni Batuta'nın *Seyahatnamesi*'nde 1330 yılına denk gelen notlarında, Mağnişiye (Manisa) Sultanı başlığı altında Saruhan adlı Manisa Beyi'nin ölen oğlunun türbesindeki sandukası üzerine, ölen çocuğa ait bir kıyafetin serileceği ve pek çok hükümdar için de böyle yapıldığını daha önce gördüğü yazılıdır (İbn-i Batuta 2018:596).

Yazma eserlerde görülen minyatür sayfaları birer belge niteliği taşıdığından sanduka örtüsü geleneğini mevcut eserler ile birlikte minyatürler ve diğer belgeler sayesinde öğrenebilmekteyiz. İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda bulunan Memlük dönemine ait 15. yüzyıl eseri olan Ahmedî'nin *İskendername*'sinde (Bağcı 1996: 169), İskender'in cenazesinin taşınmasını konu alan minyatürde tabutun üzeri kenarları bordürle çevrelenmiş bir kumaş ile örtülmüştür (Resim 1). Yine Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde 15. yüzyılın sonlarına ait Akkoyunlu üslubunda minyatürlenmiş Tibrizî'nin *Mihr-ü Müşterü* adlı eserinde (Bağcı 1996: 170) Mihr'in omuzlar üzerinde taşınmakta olan tabutu kumaş ile örtülmüştür. Kumaş zemin renginin açık renkte olduğu ve şemse motifinin kaydırmalı sırada tekrar ettiği görülmektedir (Resim2).

---

<sup>1</sup>Zir-i zemin: Farsça bir kelime olup zemin altında demektir.





**Resim 1. İskender'in tabutunun taşınması, 15. yy. sonu, Ahmedi, *İskendername*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 6044, s. 273b (Bağcı 1996:169)**



**Resim 2. Mihr'in tabutunun taşınması. 15. yy. sonu. Tibrizi, *Mihr-ü Müşteri*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 831 203b-204a (Bağcı 1996: 170).**

Selçuklu türbeleri ve Anadolu Selçuklu türbelerindeki sandukalar çoğunlukla mermerden, çini mozaik ve ahşap işçilikli olup bunların çoğunlukla örtüsüz oldukları tespit edilmiştir. Erken dönem Osmanlı sandukaları üzerindeki örtüler Ertuğrul Gazi, Osman Gazi ve Orhan Gazi türbelerinde görülmüştür. Ancak bu türbeler 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda geçirdikleri yangın ve depremler neticesinde yeniden yapıldıkları ve çeşitli onarımlardan geçirdikleri için mevcut örtülü sandukaların kendi dönem özellikleri taşıdığı şüpheli bir durumdur. Erken dönem sandukalarından biri olan I. Mehmet sandukası en dikkat çekici örneklerden biridir. Üçgen çatılı prizma formunda olan sanduka çinilerle kaplanmıştır. Bursa'da bulunan II. Murat Türbesi (1451), Gülşah Hatun Türbesi<sup>2</sup> (15. yüzyıl), Cem Sultan Türbesi<sup>3</sup> (1474), Şehzade Mahmut Türbesi<sup>4</sup> (1507), Şehzade Ahmet Türbesi<sup>5</sup> (1513), Şirin

<sup>2</sup> Fatih Sultan Mehmet'in eşlerinden biri olup, şehzade Mustafa'nın annesidir. (<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecek/yer/gulsah-hatun-turbesi> [Erişim 01.02.2022]).

<sup>3</sup> Türbe içindeki yazılardan yapının Fatih Sultan Mehmet'in oğullarından biri olan Şehzade Mahmut için yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak türbeye İtalya'da sürgünde vefat eden Cem Sultan'ın

Hatun Türbesi (16. yüzyıl başı) içindeki mezarlar çoğunlukla mermer ve ortasının toprak dolgulu oldukları görülmüştür (Resim 3).



**Resim 3. Şirin Hatun Türbesi, (<https://www.bursa.com.tr/tr/mekan/sirin-hatun-turbesi-163/> [Erişim tarihi:12.08.2021]).**

Sanduka örtüsü geleneğinin Osmanlı Devleti'nde Klasik Dönemden itibaren kesintisiz kullanılmaya başlandığı ve türbelerde sanduka üzerinin vazgeçilmez bir unsuru olduğu düşünülmektedir. Topkapı Sarayı koleksiyonu, envanter kayıtları, yazma eser minyatürlerindeki sanduka ve tabut tasvirlerinden, halihazırda türbe içlerindeki sanduka durumları bunun birer ispatıdır.

II. Mahmut 19. yüzyılda yaşamış 30. Osmanlı padişahı ve 109. İslam halifesidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun III. Selim ile başlayan ıslahat çalışmalarının yoğunluk kazandığı ve siyasi açıdan en bunalımlı dönemlerinde 31 yıl padişahlık yapmıştır. Şehzadelik dönemlerinde hat eğitimi almaya başlayan II. Mahmut iyi bir hattat, bestekâr ve aynı zamanda bir şairdir. 1839 yılında verem hastalığı yüzünden vefat eden II. Mahmut kız kardeşi Esmâ Sultan'a ait yalının bahçesine defnedilmiştir. Mezarın üzeri önce çadrla kapatılmıştır. Oğlu I. Abdülmecit tarafından yaptırılan ve günümüzde Divanyolu Caddesi üzerinde bulunan türbe II. Mahmut'un ölümünden bir yıl sonra tamamlanmıştır.

Dönemin sanat eserleri batılılaşma çabaları neticesinde barok, rokoko ve ampir üsluplarının görüldüğü örneklerdir. II. Mahmut sanduka örtüsü ile türbe içindeki diğer

---

defnedilmesiyle yapı Cem Sultan Türbesi olarak anılmıştır, (<https://islamansiklopedisi.org.tr/cem-sultan-turbesi> [Erişim: 08.03.2022]).

<sup>4</sup>II. Beyazıt'ın oğludur, türbe içinde beş sanduka bulunmaktadır, (<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecek/yer/sahzade-mahmut-turbesi>, [Erişim 08.03.2022]).

<sup>5</sup>II. Beyazıt'ın oğludur, türbe Yavuz Sultan Selim tarafından yaptırılmıştır, (<https://www.bursa.com.tr/tr/mekan/sehzade-ahmed-turbesi-166/>, [Erişim 08.03.2022]).

sanduka örtüleri de rokoko ve ampir sanat üslubu ile bezenmiş saray sanatının 19. yüzyıl tekstil örnekleridir.

Sanduka örtüleri üzerine başta Prof. Dr. Hatice Örcün Barışta ve Prof. Dr. Şerare Yetkin olmak üzere bazı uzman ve öğretim görevlileri tarafından araştırmalar yapılarak bildiriler sunulmuştur. Yapılan bu çalışmalar, Osmanlı kültüründe sanduka örtüsü konusunu güncel tutmuş ve bu alanda literatür bilgilerinin artmasını sağlamıştır.

Prof. Dr. Hülya Tezcan *Kutsal Mekânlarda Kutsanmış Örtüler* adlı kitabında Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan Surre-i Hümayun ile Mekke ve Medine’den getirilen dini kumaşları tanıtmıştır. Kitapta, Kâbe ve Mescidi Nebevi’den gelen kutsandığı düşünüldüğünden türbelerde sanduka örtüsü olarak ikinci kez kullanılan ancak yıpranması sebebi ile Topkapı Sarayı’nda diğer tekstil eserler ile korunan örtülerden de örnekler verilmiştir.

Danışmanlığını Prof. Dr. Banu Mahir’in yaptığı Milli Saraylar Topkapı Sarayı uzmanlarından Dr. Selin İpek “Topkapı Sarayı Müzesindeki Mekke ve Medine’ye gönderilen Dini Kumaşlar” adlı Yüksek Lisans tezi içeriğinde Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan ikinci kez sanduka örtüsü olarak işlevlendirilen örtülerden bahsederek katalog içerisinde konu ile ilgili örnekler sunmuştur.

T.C. Cumhurbaşkanlığı’nın çıkarmış olduğu *Osmanlı Hanedan Türbelerindeki Maraş İşi Puşideler* adlı eser T.C. Cumhurbaşkanlığı, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı arasında yapılan bir protokolle yürütülmekte olan Puşide Projesi vesilesi ile yayınlanmış önemli bir yayındır.

Çalışmamızın amacı sanduka örtüsü geleneği konusunda araştırma yapmak ve 19. yüzyılın önemli padişahlarından olan II. Mahmut’un sanduka örtüsünü tanıtarak sanduka örtüsü geleneği hakkında yapılan araştırmaların devamını sağlamaktır.

II. Mahmut sanduka örtüsü dival işçiliğinde yapılan bir örtüdür. Bezemelerde birden fazla işleme kalıbı kullanılmıştır. Bu bilgiler ışığında dival işleme sanatı literatürüne de katkı sağlamak istenmektedir. Çalışmamızda saray sanatının dival işçiliği uygulama aşamasında bir kalıba bağlı olmadan çeşitli kalıpları bünyesine alarak geniş bir perspektifle bezeme tekniği kullandığı ve böylelikle bu sanatı bir üst seviyeye taşıdığı gösterilmek istenmiştir.

Geleneksel sanatlar içinde klasik dönem sanat anlayışı ile birlikte Türk rokoku adı altında incelenen ekolü bir kez daha gündeme getirerek geleneksel sanatlarımızda rokoko sanatının izleri II. Mahmut sanduka örtüsünde gösterilmiştir.

Araştırma ve incelememiz Geleneksel Türk Sanatları disiplini çerçevesinde incelenmiştir. Gerekli incelemelerin yapılabilmesi için İstanbul İl Kültür Müdürlüğü Türbeler Müze Müdürlüğü’nden resmi izinler alınmıştır. II. Mahmut sanduka örtüsünün genel görünüm ve detay fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Örtü malzeme ve işleme teknikleri açısından yerinde gözlemlenmiştir. Çekilen fotoğraflar yardımıyla bilgisayar ortamında ve elle ölçekli örtü bezemelerinin deseni çizilmiştir. İnceleme ve notlar kayıt altına alınmıştır.

### **Sanduka Örtüsünün Tanımı, Tarihiçesi ve Çeşitleri**

Sanduka, mezarın üzerine yerleştirilen sandık demektir. Ahşap, çini, taş, mermer vb. malzemelerden yapılabildiği gibi üzerinde çeşitli form ve bezemelerde olabilir. Sanduka örtüsü bu sandukalar üzerine yekpare dikdörtgen veya sandukanın tüm yüzeylerini örtecek şekilde hazırlanan tekstillerdir. Osmanlıcada sanduka örtüsü için “puşide” kelimesi kullanılmış olup Farsça olan kelime “örtü” anlamına gelmektedir.

Grek, Roma ve Mısır mezar kültürlerinde görülen lahitler çeşitli bezeme teknikleriyle sanatsal bir ifade biçimi yakalamışlardır. Abbasi ve Selçuklu dönemlerinde Türk mezar kültürüne türbe ve kümbet mimari yapıları girmiştir. Hazirelerde, türbe ve kümbetlerde çeşitli malzemelerden yapılan farklı büyüklükte ve formlarda sandukalar görülmektedir. Üzerleri dönemin sanat üslubu ile bezemeli ahşap, çini, mermer ve taş sandukalar türbelerde olabildiği gibi kimi müzelerde de korumaya alınmıştır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi galerilerinde sergilenen 649/1251 tarihli, Env. No: 191, 195 olan ahşap sanduka Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait önemli eserlerden biridir. Konya'daki Seyyid Mahmud Hayrani Türbesi'nden gelen ahşap sandukanın üzeri panolar içindeki oyma yazılar ve spiraller üzerindeki rumi motifleri ile bezenmiştir.

Türk İslam tarihi bakımından sanduka örtüsü kullanımının kesintisiz devam ettiği süreci klasik Osmanlı döneminden itibaren görmekteyiz. Sandukalar üzerinde çeşitli tekstil eserlerin kullanıldığına dair örnek ve bilgileri; yazılı kaynaklardan, müze envanter kayıtlarından, koleksiyonda yer alan eserlerin üzerine iliştirilen bilgi niteliğindeki kağıt notlardan, yazma eserlerdeki belge özelliği bulunan minyatürlerden, 2003 yılında Ayasofya Şehzadeler Türbesi'nde yeşil çuhalar altında bulunan örnekler hakkındaki yayından öğrenebildiğimiz gibi türbe içlerinde halihazırda üzerinde örtü bulunan sandukaları da görebilmekteyiz.

Sanduka örtüleri geleneğinin Orta Asya Türk mezar kültüründen geldiği düşünülmektedir. Orta Asya'da ölü gömme merasimi ve mezar kültürü çok çeşitlilik göstermektedir. Ölümden sonraki yaşama inanıldığından pek çok kurgan mezar odası içinden tekstil buluntuları çıkarılmış ve önemli kişilerin statülerini gösteren özel giysileri ile defnedildiği görülmüştür. Giysi ile gömülen ceset örnekleri kurgan kültürüne dair kaynaklarda çokça bulunmaktadır. Kazakistan'da Alma Ata yakınlarındaki Asya Hun dönemine ait olduğu düşünülen bir kadın şamana ait kurgan defin yerinde, elbise ve başlık bulunmuştur (Çoruhlu 2016: 211). Yine Alma Ata şehrine yakın Issık kasabasında bulunan Esik Kurganı'nda MÖ. IV-V. yüzyıllara ait olduğu düşünülen altın elbiseli genç bir erkek cesedi bulunmuştur (Çoruhlu 2016: 203). Kurgan mezar odasında tekstil buluntularının yer almış olması bizlere Türklerin öteki yaşam inancının etkisi ile ölü gömme biçimlerini anlatmaktadır.

Türklerin kurgan kültüründeki giysi ile defin şekli İslam dinine geçiş, Anadolu ve Orta Doğu kültürleri ile etkileşimi sonucunda sanduka ve mezar üstünde tekstil nesnelere kullanımını şeklinde değişmiştir.

Fatih Usluer, 14. yüzyılda Timur tarafından idam edilen Hurufiliğin önderi Fazlullâh b. Seyyid Bahâiddîn el-Esterâbâdî'nin (ö.796/1394) Nahçıvan'da bulunan Alıncak kalesindeki sandukasının üzerinde siyah örtü bulunduğunu ve kendisinden sonra Hurufi lideri olan



Aliyü'IA'lâ'nın mezar örtüsünün yeşil ve diğerlerinin ise kırmızı renkte olduğunu yazmıştır (Usluer 2014:45). Özbekistan Semerkant'taki Gür-ı Emîr Türbesi'ndeki sandukalar üzerinde örtü olduğu kaynaklarda yazılı ise de günümüzde türbe içini gösteren fotoğraflarda herhangi bir tekstil materyali gözlenmediği gibi (Resim 4), lahitin siyah renkte ve üzerinde bezeme unsurlarının olduğu görülmüştür. Timur'un gerçek mezarı zir-î zemindedir (Resim 5).



**Resim 4.** Gur-i Emir içinde Timur'a ait sanduka, (<https://www.superstock.com/stock-photos-images/1566-1414206> [Erişim tarihi: 01.10.2011])



**Resim 5.** Gur-i Emir'de zemin altında bulunan mezarlar, (Ortada işaretli olan mezar Timur'a aittir. <https://daydaynews.cc/en/history/104690.html> [Erişim tarihi: 01.10.2021])

İslam kültüründeki sanduka örtülerinin en eski örneklerini Milli Saraylar Başkanlığı Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda görmekteyiz. Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan TSM24/876, TSM24/849 envanter no'lu sanduka örtüleri 15. yüzyıla ait Memlük dönemi örnekleridir (Resim 7). Her iki örtünün motif ve yazıları aplike tekniği ile yapılmıştır (Tezcan 2017:156-158). Bu örtülerin yanı sıra müze koleksiyonunda Batı Şeria bölgesinin kadim bir şehri olan El-Halil'den (Hz. İbrahim Türbesi) gelen sanduka örtüleri de bulunmaktadır. Hz. İbrahim, eşi Hz. Sara ve Hz. Yakup'a ait olan örtüler (TSM 24/276, 24/895, 24/1745) zikzak bantlar arasındaki yazı bezemeli Kâbe örtülerine benzemektedir (Tezcan 2017:54). Prof. Dr. Hülya Tezcan bu örtülerin Memlük dokuma karakterinde olduğunu belirtmiştir. 1517 yılında Mısır Seferi ile hilafetin Osmanlı Devleti'ne geçişini sağlayan Yavuz Sultan Selim fetih sonrası El-Halil şehrindeki türbeleri ziyaret etmiştir. Türbelerin bakımı yapıldıktan sonra sanduka örtüleri yenilenerek eskilerinin saraya getirildiği düşünülmektedir (Tezcan 2017:54).

Osmanlı döneminde Mevlana'ya olan sevgi ve hürmetten dolayı sanduka üzerine serilmek üzere saraydan kumaşlar gönderilmiştir. Mevlâna Müzesi koleksiyonunda bulunan saray kumaşlarının büyük bir çoğunluğu bu şekilde oluşmuştur (Bakırcı 1995: 49-51; İpek 2003: 325). 16. yüzyıl tarihçilerinden Gelibolulu Mustafa Ali'nin yazmış olduğu *Nusretnâme* adlı eserinde Sadrazam Lala Mustafa Paşa'nın 1578 tarihinde Mevlâna Hazretlerini ziyaretini tasvir ettiği minyatürde (Resim 8) sanduka üzerinde saray kumaşlarının serili olduğu görülmektedir. Mevlâna Hazretlerinin sandukası ceviz ağacından yapılmıştır. Baş kısmı, ayak ve tüm gövde ahşap sanatının ajur ve kafes işi tekniklerinin uygulandığı yüksek sanat özelliği



olan bir eserdir. Sanduka küfi yazı kuşakları, bitkisel ve geometrik bezemelerle süslenmiştir. Estetik kaygılarla yazı ve dönemine uygun süsleme unsurlarıyla bezeli bu sandukanın döneminde örtü ile örtülmesi akla uygun gelmemektedir. Osmanlı döneminde uygulanan sanduka örtüsü geleneğinin bir uzantısı olarak, Mevlâna Hazretlerine duyulan sevgi ve saygının göstergesi ile bu örtüler gönderilmiştir.



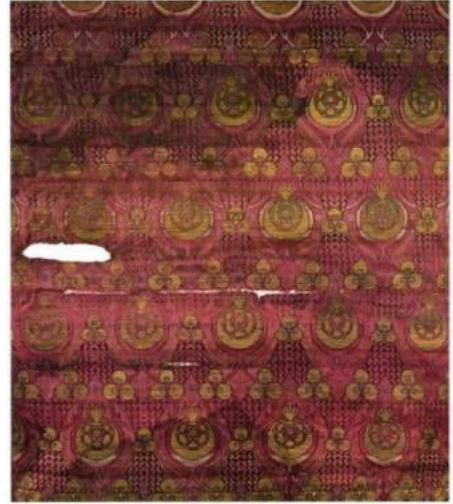
**Resim 7. Memlük dönemi sanduka örtüsü, 15. yüzyıl (?) Env No: 24/849, (Tezcan 2017:158).**



**Resim 6. Memlük karakterinde dokunmuş Hz. Sara'ya ait sanduka örtüsünden bir bölüm, 16. yüzyıl, Env. No: 24/895 (Tezcan 2017:163)**



**Resim 8. Lala Mustafa Paşa'nın Doğu Seferine Giderken Mevlâna Dergâhı'nı ziyareti, minyatür detay, Nusretnâme, TSMK, Hazine, nr. 1365, vr. 36'a (İpek 2003: 325).**



**Resim 9. 16. yy. kemha kumaş örneği, E. No: 617, Mevlâna Müzesi, sanduka üzerinde kullanılan saray kumaş örneği, (http://www.mevlanamuzesi.com/category/tekstil/ [Erişim tarihi: 19/12/2020])**

Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda türbelerden geldiği bilinen saray kumaşları bulunmaktadır. Müze envanter kayıtlarında Ayasofya’da bulunan II. Selim Türbesi’nden getirilen iki kemha kumaş (TSM 13/1902- 13/1905) ile Hürrem Sultan Türbesi’nden getirilen üç parça çatma kumaş bulunmaktadır (TSM 13/1908) (Atasoy vd.2011:218-235, İpek 2003: 326). İngiltere’de bulunan Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonunda imparatorluk mezarından geldiği belirtilen Env. No’su 750/1884 olan 16. yüzyıl saray kumaşı tespit edilmiştir. 19. yüzyıl ortalarında Avrupa’da gelişen müzecilik ve buna bağlı olarak artan eski eser talebi Osmanlı Devleti’ni eski eser kaçakçılığı yönünden en zarar gören ülkelere biri haline getirmiştir. 19. yüzyıl sonlarında dini mekânlarda tarihi eserlerin kayıpları arttığından 20. yüzyılın başlarında dini ve ibadet yerlerindeki çoğu tarihi eser başta Topkapı Sarayı Müzesi ve Türk İslam Eserleri Müzesi olmak üzere Anadolu’daki önemli müzelerde korumaya alınmıştır.



**Resim 10. II. Selim Türbesi’nden gelen kemha kumaş, TSM 13/190 5 (Atasoy vd. 2001:218, İpek 2003: 326)**



**Resim 11. Envanter bilgisinde İmparatorluk mezarından geldiği belirtilen saray kumaşı, Env. No: 750-1884 (<https://collections.vam.ac.uk/item/O86967/dress-fabric-unknown/> [Erişim tarihi: 01.11.2011])**

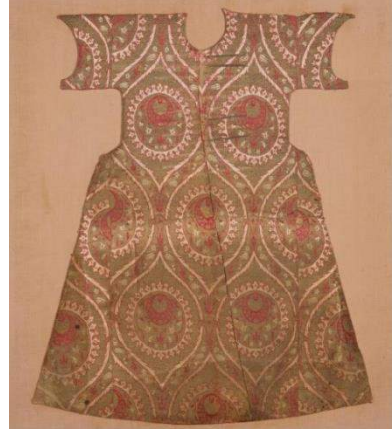
Osmanlı sandukaları üzerinde giyim kuşama ait tekstil eserlerin kullanıldığı bilinmektedir. Kaftan ve entarilerin yanı sıra tılsımlı gömlelerinde kullanıldığı örnekler mevcuttur. Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde geliş yeri Bursa’daki Yıldırım Beyazıt Türbesi olarak kayıtlara geçen bir adet tılsımlı gömlek (Resim 12) ve Belgrat’daki Merzifonlu Kara Mustafa Paşa’nın türbesinden alınıp Viyana yakınlarındaki bir manastıra götürülen bir adet tılsımlı gömlek muhtemeldir ki sandukalar üzerine seriliydiler (Tezcan 2011: 10). Yapılan araştırmada sanduka üzerine serili en erken tarihli kaftanın Yavuz Sultan Selim Türbesi’nde olduğu görülmüş ise de Yıldırım Beyazıt türbesinden getirilen tılsımlı gömlek sanduka

üzerinde giyim kuşama ait eser kullanımına dair daha erken bir örnektir. Yavuz Sultan Selim Türbesi’nde halen sanduka hizası üzerinde düz bir satıha serili olan bu kaftan, padişahın Mısır seferi dönüşünde giydiği kaftandır.

Topkapı Sarayı Müzesi’nde Sultan Ahmet Türbesi’nden gelen ve I. Ahmet’e ait olduğu yazılı olan iki çocuk kaftanı (TSM13/266-13/267) (İpek 2005: 237) ile türbelerden geldiği bilinen TSM13/968 envanter numaralı kemha kaftan bulunmaktadır (Tezcan 2006: 85). Yurt dışındaki müzelerde de örnekleri görülmektedir. Prof. Dr. Hülya Tezcan 1998 yılında Topkapı Sarayı Müzesi Derneği’nde yaptığı bir seminerde Londra’da Albert ve Victoria Müzesi ile Edinburg’ta bulunan Royal Scottish Müzesi koleksiyonunda eserlerin kaynağı İstanbul ve Bursa Türbeleri olarak kaydedilen otuza yakın çocuk kaftanı hakkında bilgi vermiştir (İpek 2005: 224). Türbelerden giden bu çocuk kaftanları Albert ve Victoria Müzesi kurumsal web sayfası koleksiyon bölümünde halen tanıtılmakta ve envanter bilgilerinde geliş yeri olarak Bursa ve İstanbul imparatorluk türbeleri işaret edilmektedir (Resim 13).



**Resim 12.** Müze koleksiyonuna geliş yeri Yıldırım Beyazıt Türbesi gösterilen tılsımlı gömlek, Env. No:538, T.İ.E.M., (Tezcan 2011 :68).



**Resim 13.** Müzeye geliş yeri İmparatorluk türbesi yazmakta olan 16. yüzyıl çocuk kaftanı, Victoria and Albert Museum, Env. no. 768-1884, (https://collections.vam.ac.uk/item/O90810/kaftan-unknown/?carousel-image=2006AF0160 [Erişim tarihi: 28.03.2021]).

Ayasofya Müzesi uzmanları tarafından 2003 yılında yürütülen bir temizlik çalışmasında Ayasofya Şehzadeler Türbesi sandukaları üzerinde saray kumaşları, kaftanlar, entari ile Mekke ve Medine’den getirilen dini kumaşların örnekleri bulunmuştur. Türbede beş sanduka olup üzerlerinde birkaç kattan oluşan yeşil çuhalar bulunmakta idi. Bu kılıflar çıkarıldıktan sonra 16. yüzyıl dönem özellikleri taşıyan üç kaftan ve bir hanım sultan entarisi bulunmuştur. Topkapı Sarayı Müze koleksiyonunda sadece ölen padişahların kıyafetleri etiketlenerek

saklandığından türbelerden gelen hanım sultanlara ait kıyafetler Osmanlı kadın giysilerinin tanınması açısından önemlidir (Arca 2011: 73).



**Resim 14. 2003 tarihinde Ayasofya Şehzadeler Türbesi sandukaları üzerinde bulunan kaftanlardan biri. Ayasofya Müzesi Env No. 294, (Sibel Alparşlan Arca, Ayasofya Şehzadeler Türbesi’nde Bulunan Tekstiller ve Defin Geleneği, <https://www.youtube.com/watch?v=Xa-aVZPsVuE> (Erişim tarihi:17/12/2020).**

Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda Mekke ve Medine’deki kutsal yerlerde kullanıldıktan sonra haç döneminde değiştirilerek İstanbul’a getirilen ve kutsandığı düşünülen örtüler ikinci kez işlevlendirilerek türbe içlerindeki sandukalar üzerinde kullanılmıştır (İpek 2003: 329). İstanbul’a getirilen bu örtüler kesilerek hacılara ve camilere dağıtıldığından günümüzde özel koleksiyonlar ile yurt dışı müzelerinde de bulunabilmektedir. Kâbe’nin dış siyah örtüsü (Kisve-i Şerif), Kâbe Kuşağı, Kâbe iç örtüleri, Makam-ı İbrahim örtüsü, Mescid-i Nebevi<sup>6</sup>’den gelen Ravza-i Mutahhara<sup>7</sup> kapı perdeleri ve örtülerinin sandukalar üzerinde kullanıldığı örnekler saray koleksiyonunda ve türbelerde bulunmaktadır. Günümüzde Fatih Sultan Mehmet sandukası üzerinde Kâbe kuşağı, Mihrîşah Sultan sandukası üzerinde Makam-ı İbrahim örtüsü, Sultan V. Mehmet Reşat sandukası ile II. Mahmut Türbesi’nde Emine Sultan sandukası üzerinde Ravza-i Mutahhara kapı perdesi bulunmaktadır (T.C. Cumhurbaşkanlığı 2017:105-108). Ayrıca II. Mahmut Türbesi’ndeki çalışmamız süresinde II. Abdülhamit sandukası üzerinde Ravza-i Mutahhara kapı

<sup>6</sup>Mescid-i Nebevi, Medine şehrinde olup Peygamber Mescidi anlamındadır.

<sup>7</sup>Ravza-ı Mutahhara tertemiz bahçe anlamındadır. Mescid-i Nebevi’de minber ile Hz. Muhammet’in türbesi (hücre-i saâdet) arasında kalan bölüme bu ad verilmektedir.

(<https://islamansiklopedisi.org.tr/ravza-i-mutahhara>) [Erişimtarihi: 12.03.2022]].



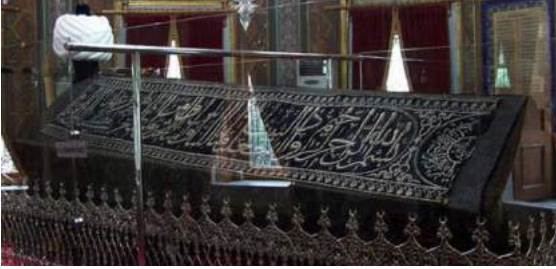
perdelerinden birinin kullanıldığı tespit edilmiştir (Resim 19). Topkapı Sarayı koleksiyonunda TSM 24/473, 24/467 envanter numaralı Kâbe iç örtüleri ile TSM24/516, 24/1720, 24/285, 24/403, 24/404 envanter numaralı Ravza-i Mutahhara kumaşları sanduka üzerinde kullanılıp eskidiği için saraya getirilen örtülerdir (Tezcan 2017: 207-212).



**Resim 15.** TSM 24/1720 Env. No'lu Ravza-i Mutahhara kumaşı, sanduka örtüsü olarak ikinci kez kullanılmıştır, (Tezcan 2017:207).



**Resim 16.** TSM 24/516 Env. No'lu sanduka örtüsü olarak kullanılan Ravza-i Mutahhara kumaşı (Tezcan 2017:202)



**Resim 17.** Fatih Sultan Mehmet sandukası üzerinde Kâbe kuşağı, (T.C. Cumhurbaşkanlığı 2017:108).



**Resim 18.** Mihrişah Sultan sandukası üzerinde Makâm-ı İbrahim örtüsü, (Tezcan 2017:287).





**Resim 19. II. Abdülhamit sandukası üzerinde dival işlemeli Ravza-i Mutahhara kapı perdesi (Fotoğraf Nevra Bayındır).**

Sandukaların üzerinde bulunan eskiyen ve yenilenmeye ihtiyaçları olan örtüler zaman içinde yenilenmiştir. Bu konuda Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda evraklar bulunmaktadır (T.C. Cumhurbaşkanlığı vd. 2017:35). Günümüzde İstanbul hanedan türbelerinin önemli bir kısmında barok ve rokoko bezemeli dival işlemeli sanduka örtüleri bulunmaktadır. Dival işlemeli örtülerin olduğu İstanbul'daki Osmanlı türbeleri şu şekilde tespit edilmiştir: Eyyup El Ensari Türbesi, Fatih Sultan Mehmet Türbesi, II. Beyazıt Türbesi, Yavuz Selim Türbesi, Yahya Efendi Türbesi'nde bazı hanedan üyelerine ait sandukalar, Hatice Turhan Türbesi'nde bazı sandukalar üzerinde, Havatin Türbesi, Cedid Havatin Türbesi, I. Abdülhamit Türbesi, Mihrişah Sultan Türbesi, II. Mahmut Türbesi, Nevfidan Kadın Türbesi, Nakşidil Sultan Türbesi, Ortaköy Şehzadeler ve Kadınlar Türbesi, Gülüştü Münire Sultan Türbesi ve Sultan Reşat Türbesi.



**Resim 20. Şehzade Bahaeddin'in sandukası üzerindeki dival işlemeli örtü, 19. yüzyıl Cedid Havatin Türbesi (Fotoğraf Nevra Bayındır).**

Sanduka örtüsü geleneği yöneticiler ve dini liderlerin türbelerinde görülürken yerel halkın mezarlarında da bu geleneğin yansımaları görülmektedir. Günümüzde evlenmeden ölen genç kızların tabutları ve mezarları üzerine gelinlik konulabilmektedir (Resim 22). Mezar ziyaretlerinde rahatlıkla görebileceğimiz mezar taşlarına yemeniler bağlanması yine bu geleneğin izleridir (Resim 23-24).

Anadolu'nun pek çok yerinde cenaze törenlerinde “ölümlük dirimlik” adı verilen kirkitli dokumaların kullanıldığı defin taşıma geleneği vardır. Bu dokumalar evlilik yaşamlarında çiftlerin yatağına örtü olurken cenaze töreninde de ölünün sargısı olarak kullanıldığı gibi tabut üzerinde de kullanılmıştır. Cenazenin defin işleminden sonra halı veya kilim yeniden kullanılmak üzere eve geri getirilmiş veya camilere bağışlanmıştır (Atlıhan vd. 2011: 46).

Aslı Büyükokutan'ın yazmış olduğu “Muğla Yöresi Alevi Türkmenlerinde Ölümle İlgili İnanç ve Pratikler” adlı makale içeriğinde Tahtacı Türkmenleri konu edilmiştir. Makalede Tahtacı Türkmenlerinin Orta Asya'da görülen ölü gömme geleneklerinin yüzyılımızda devam eden uygulamalarına dair bilgiler verilmiştir. Ölünün giysi ile defnedilmesi hakkında şu bilgiler yazmaktadır:

*“Ölen, kadın ise iç çamaşırının üstüne ikrar verirken giydiği üç etek giydirilir, başına al bağlanır. Ayağı bağcıklı uzun donlardan giydirilir. Ayağına çorap giydirilir. Erkeklerle iç çamaşırının üzerine pijaması, gömleği giydirilir. Başına yağlığı, beline kemendi takılır. Onun da ayağına çorap giydirilir. Cenaze, ayağı açık gitmez. Ölen, çok genç bir erkek ise, bu giyeceklerin yanında takım elbise de giydirilir. Bu, ailenin isteğine bağlıdır. Aynı şekilde ölen kişi evlenmemiş genç bir kız ise gelinlik giydirilebilir”* (Büyükokutan 2007 :70).

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu ve Balkan bölgesine yaptığı büyük göçe ve yaşanan din değişikliğine rağmen eski geleneklerini tamamen kaybetmediği görülmektedir. Değişen koşullara rağmen eski gelenek ve görenekler bir şekilde kendine yer bulup yok olmaya karşı direnç göstermektedir. Geçmişten günümüze sanduka üzerine çeşitli tekstil materyallerinin örtü olarak kullanılması Orta Asya kurgan geleneğinin bir yansıması olduğu gibi ölen kişiyi temsil etmesi için kişiye ait giysilerin sanduka ve mezar üzerinde kullanıldığı görülmektedir.

Kaynaklardan anlaşıldığı üzere Osmanlı türbelerindeki sandukalar üzerlerinde Mekke ve Medine'den gelen dini örtüler, saray kumaşları, ölen kişiye ait giyim kuşam örnekleri (kaftan, entari, tılsımlı gömlek), yazı ve nakış bezemeli kumaşlar, dival işlemeli örtüler, seccade halıları, yemeniler, şallar, tülbentler kullanılmıştır. Padişah ve dini açıdan liderlere ait türbelerde ise bu örtülerin en gözde ve ihtişamlıları kullanılarak bir kez daha tekstilin statü belirleyici özelliği sandukalar üzerinde gösterilmiştir.



Resim 21. Şeyh Şaban Türbesi, Kayseri, (Taştan 2018: 123).



Resim 22. Evlenmeden vefat eden bir kıza ait kabir görüntüsü, (https://www.memurlar.net/haber/808442/giyemedigi-gelinligi-mezarinin-uzerine-ortuldu.html [Erişimtarihi: 24/02/2022]).



Resim 23-24. Mezar taşlarına bağlanan yemeniler, (https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/572920 [Erişimtarihi: 18/12/2020]).

## II. Mahmut Sanduka Örtüsü

Envanter No: 36

Ölçüler:

Baş kısım Yükseklik: 164cm

Taban Genişliği: 163cm

Çatı: 102cm

Yan Yükseklik: 102cm

Ayak Kısım Yükseklik: 136cm

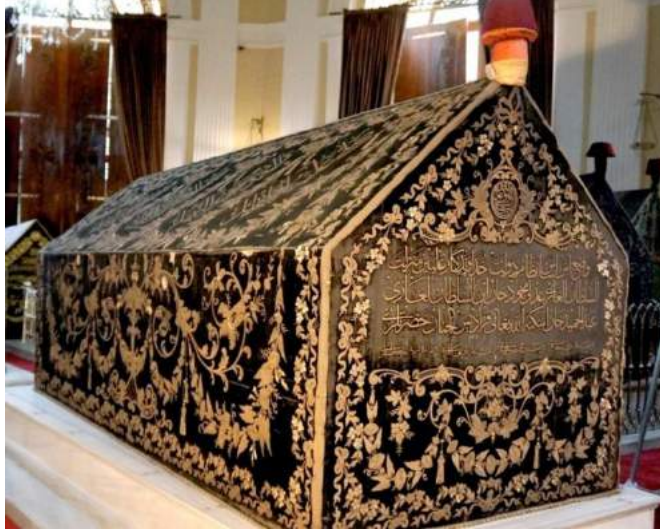
Yan Yükseklik: 85cm

Çatı: 85cm

Taban Genişliği:138cm

Yan Uzunluk: 320cm

**Tanım:** Padişah II. Mahmut’a ait sanduka örtüsü düz siyah renkli ipek kadife kumaş üzerine tel ile dival işlemeli bir örtüdür. Sanduka üçgen çatılı, prizma dikdörtgen gövdeli olup altı yüzeyden oluşmaktadır (Sanduka altında zemine temas eden yüzey yoktur).<sup>8</sup>Sandukanın baş ucu daha yüksekçe olup sandukanın gövdesi ayak ucuna doğru alçalarak devam etmektedir. Sandukayı kaplayan örtü de bu ebatlarda hazırlanmıştır. Sanduka örtüsünün baş ucu, ayak ucu, kuzey ve güney üst ile alt cepheler olmak üzere altı farklı yüzeyi bulunmaktadır. Her yüzey için aynı üslupta farklı kompozisyon uygulanmıştır. Dival işçiliği ile nakşedilen desenler rokoko tarzda olup, kurdele, boru çiçekleri, gül, lale, çiçek dalları, S ve C volütleri, kıvrımlı dallar üzerinde akantüs yaprakları, püskül gibi formlar ile bezenmiştir. Tüm yüzeylerde kompozisyon üslubu ve motif birliği söz konusudur. Sanduka örtüsünün baş ucu levha örtüsünde kitabe ve gövdenin üst cephe kumaş yüzeylerinde yazı bezemeleri vardır.



**Resim 25. II. Mahmut sanduka örtüsü genel görünüm, (Fotoğraf Nevra Bayındır).**

Sanduka örtüsünün tüm cephelerinde aynı bordür deseni kullanılmıştır. Başucu örtü bezemesinin dört kenarı kurdele ile bağlanmış çiçek buketi (Resim 26, Çizim 2) ile çevrelenmiştir. Üst çatı ve yan bordür deseninin merkezi üçgen alınlık tepesindeki taç formuna benzer düğümlemiş kurdele (fiyonk) motifidir (Çizim 3). Tepe noktasındaki bu

<sup>8</sup> T.C. Cumhurbaşkanlığı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve T.C. Milli Eğitim Bakanlığı arasında yapılan bir protokol ile Osmanlı hanedan türbelerinde sanatsal nitelikte örtüsü olmayan sandukalar için dival işlemeli örtüler yapılmaktadır. Proje kapsamında İstanbul ilinde çalışmakta olan Beylerbeyi Sakıp Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü Koordinatör Müdür Yardımcısı İlkay Elibağlı ile yapılan görüşmede, proje kapsamında çalışılan türbelerde sanduka altlarının genellikle yarım metre kadar toprak zemin açıklığı kalacak şekilde beton ile kapatıldığı ve sandukanın zemine temas eden yüzeyinin olmadığı bilgisi alınmıştır.



fiyonktan aşağıya art arda inen kurdele ile bağlanmış çiçek dalları kısa kenarların alt köşelerindeki fiyonk motifleriyle birleşir. Alt kısa kenar bordür deseninin başlangıç noktası orta merkezdeki fiyonk motifidir. Bu motiften sağ ve sola art arda tekrar eden çiçek dalları köşe fiyonk motifini ile birleşerek bordür desenini tamamlar. Sanduka örtüsünün başucu bezeme tasarımı üç bölümden oluşmaktadır. Üçgen alınlığın tepe merkezinde içinde *Hüve'llahü'l-Bâki* yazısının işlendiği C ve S kıvrımları ile akantüs yapraklarının oluşturduğu çelenk bulunmaktadır (Çizim 1). Çelenk motifinden simetrik iki yana çiçek dalları ve C kıvrımları uzanır. C kıvrımları kitabenin üst bölümüne sınır oluşturmuştur. Orta bölümde örtünün dival işi ile yazılan dört satırlık kitabesi bulunur. Son satır küçük yazılmıştır. Yazının altında üçüncü bölüm bulunur. C kıvrımlarından gelişen bir bant yazı ile natüralist bezeme arasında bir sınır oluşturmaktadır. Bu bantın altında ortada akantüs yapraklarından ve C kıvrımlarından simetrik gelişen merkezinde çiçek buketi olan ve kafes işi ile dolgulanmış her iki yana kıvrımlı dallar uzatan bir çelenk bulunur. Kitabe ile sınır oluşturan volüt ve kıvrımlı dallardan aşağıya sarkan üç sıra halinde gelişen gırlant formu ile başucu örtü tasarımı sonlandırılmıştır. Gırlant, boru çiçek ve yapraklarından oluşur. Gırlantın kıvrımlı dallar ile birleştiği yerlerden aşağıya birer püskül inmektedir.





Resim 26. Sanduka örtüsü baş ucu bölümü, (Fotoğraf Nevra Bayındır).

**Kitabe metin yazısı<sup>9</sup>:**

*Hüve'llahü'l-Bâkî*

*Vadı-ı üss-u Esâsi Nizam-ı Devlet Hüdâvendigâr-ı illiyyin Menzilet  
es-Sultanul Gâzî Adli Mahmûd Han İbni Sultanul Gâzi Abdülhamîd Han  
eskenehüllahu Teala fezadisül cinân Hazretleri*

*Velâdet-i bâsaadetleri: fî 14 Ramazân 1199*

*Cülûs-i Hümâyûnları: fî 4 C. Âhir 1223*

*İrtihâlleri: fî 19 R. Âhir 1255*

*Müddet-i Saltanâtları: 14 yevm 10 mâh 31 sene*

**Anlamı:**

Allahü Teâla ebedidir

Devlet nizamını en üst seviyeye getiren yeryüzünün en yüce sultanı

<sup>9</sup>Örtü üzerindeki yazı çevirileri: Hattat Yusuf SEZER.

Adaleti Osmanlıya getiren padişah Mahmut Han onunda oğlu Sultan Gazi Abdülhamit Han Hazretleri

Buradan sonsuzluk alemini seyrediyor.

Doğum 14 Nisan 1199

Tahta geçişi 1223

Vefatları 1255

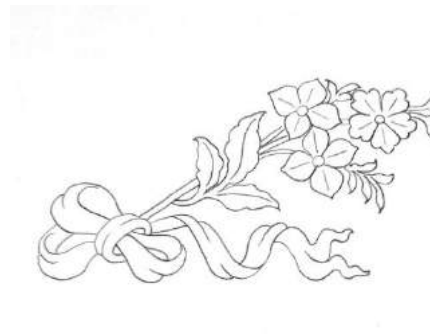
Padişahlık süresi 14 gün 10 ay 31 yıl

Sandukanın gövde üst ve alt yan yüzey örtüleri önce ayrı ayrı işlenmiştir. Daha sonra birleştirilerek birleşim yerlerinden geçen desenlerin işlemleri yapılmıştır. Böylelikle üst kapak örtüsünden alt kumaş yüzeyine kesintisiz giden nakış (Resim 27) iki yüzeyin birlikte hazırlandığı izlenimini vermektedir. Uzun kenarların birleşim yerlerinde kumaş aşınma ve ayrışmaları oldukça fazladır. Gövde üst kapak ve alt (etek) cepheleri karşı tarafı (kuzey ve güney yönü) ile aynı yüzey tasarımına sahiptir ancak yazı bezemeleri birbirinden farklıdır. Üst ve alt bölümü bir bütün halinde tek bir bordür çepeçevre sarmaktadır (Resim 28-29).

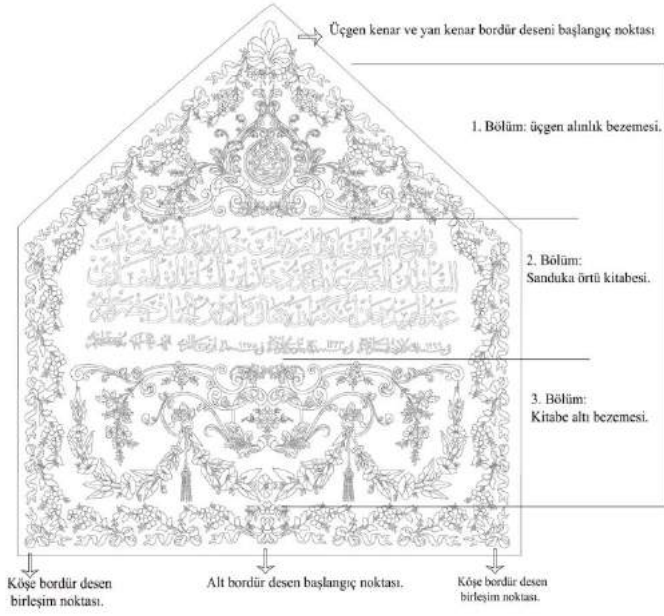
Üst cephe bezemesinin üç kenarı başucunda görülen bordür deseni ile çevrelenmiştir (Resim 30-31). Bordür deseninin başlangıç noktası üst orta merkezdeki fiyonk şeklinde bağlı kurdeledir. Tekrar eden bordür birim deseni kurdele ile bağlı çiçek buketidir. Ortadaki fiyonktan başlayarak her iki yönde devam eden çiçek buketleri sağ ve sol kısa kenarlardan aşağıya iner. Sandukanın gövde alt kumaşında devam eden bordür deseni üst yüzey ile alt yüzeyi bir bütün şeklinde tamamlar. Üst kapak kumaş yüzeyi boru çiçek ve yapraklarının oluşturduğu dört diyagonal kartuş içindeki yazılı kompozisyonundan oluşmaktadır.



**Çizim 1. C volüt ve S kıvrımlı akantüs yapraklarından oluşan çelenk motifi, (Çizim: NevraBayındır).**



**Çizim 2. Kurdele ile bağlanmış çiçek buketi, (Çizim: NevraBayındır)**



**Çizim 3. Sanduka örtüsü başucu bezeme bölümleri ile bordür deseni başlangıç ve bitiş noktalarını gösteren çizim, (Çizim: Nevra Bayındır).**



**Resim 27. Sanduka örtüsünün üst ve alt cephe kumaş birleşim yerlerinde uygulanan dival işlemesi, (Fotoğraf N. B.).**





Resim 28. II. Mahmut sandukası kuzey üst ve alt cephe kumaş yüzey bezemeleri <sup>10</sup> (Fotoğraf N. B.).



Resim 29. II. Mahmut sandukası güney üst ve alt cephe kumaş yüzey bezemeleri, (Fotoğraf N. B.).



Resim 30. Sanduka örtüsü kuzey üst cephe kumaş yüzeyi bezemesi, (Fotoğraf: Nevra Bayındır).



<sup>10</sup>Türbe içinde sandukalar birbirine çok yakın olduğundan fotoğraf tam önden çekilememiştir.

**Resim 31. Sanduka örtüsü güney üst cephe kumaş yüzeyi bezemesi, (Fotoğraf: İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğü izni ile İstanbul Beylerbeyi Sakıp Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü).**

**Sanduka kuzey çatı cephe yüzeyi üzerindeki diyagonal kartuşlar üzerindeki yazılar:**

*Vesîletü emînüke'r-Rasûlu/ Habibike'l-Mükerreme'lcemîlü / Veâlihî ve sahibî ennebîlü / Salla Aleyhi bi rabbine'l-celîlü.*

**Anlamı:** Ya Rabbim bize Rasulünün vesilesiyle güven ver / Habibinin hürmetine bize güzel bir hayat yaşat / Onun Aile ve Efradına ve dostlarının yoluna sevket/ Allah Rasulünün üzerine salatü selamlarımız olsun Rabbimizin ikramları üzerine olsun.

**Sanduka güney çatı cephe yüzeyi üzerindeki yazılar:**

*Gufraneke'l-lâhümme yercu küllüna / Fi külli hâlin mevtinâ hayâtinâ /illâhenâ is'adeke'l-A'la emeli /Bî feyzi husni ve ziyâdeti ânike.*

**Anlamı:** Hepimizin Allah tarafından af edilmesini arzu ediyorum /Hepimizin yaşamı ölümü Allah'ın elindedir / Ey Allah'ım senden saadet (huzur) istiyoruz/ Rabbim senden güzel bir bereket ve çok hayırlı ömür istiyoruz.

Sanduka gövdesinin etek (alt) yüzey bezemesinin merkezinde C ve S kıvrımları ile akantüs yapraklarından oluşan zarif ve gösterişli büyük bir vazo bulunmaktadır (Resim 32). İçinde güller ve yukarıya dik çıkan bir çiçek buketi vardır. Kumaş yüzeyi vazo içindeki güllerden sağa ve sola simetrik bir şekilde yayılan üzerinde akantüs yaprakları olan S kıvrımlı dallar ile bezenmiştir. S kıvrımlarının bitiş yeri büyükçe akantüs yapraklarının oluşturduğu stilize çiçekten çıkan boru çiçekleri ile sonlandırılmıştır. Örtünün her iki yanında üst kumaş yüzeyinden aşağıya inen boru içeklerinin oluşturduğu gırlantlar alt bölümü kaplamıştır. Gırlatların S kıvrımlar ile birleştiği yerlerden ikişer püskül inmektedir.



**Resim 32. Sanduka örtüsü güney alt cephe kumaş yüzeyi (Fotoğraf: İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğü izni ile İstanbul Beylerbeyi Sakıp Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü).**



Sanduka örtüsünün ayakucu örtüsü (Resim 33) diğer yüzeyler gibi aynı bordür deseni ile çevrelenmiştir. Örtünün merkezinde ayak kısmı genişçe olan C kıvrımlarından gelişen uzun boyunlu zarif bir vazodan oluşmaktadır. Vazonun ağzı akantüs yaprakları ile oluşturulmuştur. Vazodan koç boynuzu formunu andıran iki yana uzayan yaprak kıvrımlarının çıktığı görülmektedir. Koç boynuzu formu bilindiği üzere kırkıtli dokumalarda sık görülen güç ve kuvveti temsil eden eril sembollerden biridir. Merkezi konumdaki gösterişli vazodan yukarıya boru çiçek ve yaprakları çıkarken iki yana simetrik uzayan kıvrımlı dallar akantüs yaprakları ile bezenmiştir. Kıvrımlı dallar altındaki boşluğu üç gırlant süslemektedir. Gırlantları zenginleştiren püsküller aralardan aşağıya sarkıtılmıştır. Bezeme, sanduka gövdesinin alt kumaş yüzeyinde gördüğümüz vazolu kompozisyonun bir benzeridir.



**Resim 33. II. Mahmut sanduka örtüsü ayak ucu bölümü, (Fotoğraf Nevra Bayındır).**

Bezelerde uygulanan dival işi; düz sarma, yarmalı sarma iğnesi, kurt-tırtl iğnesi teknikleridir. Dival işi için kullanılan kalıplar tek tip değildir. Üç farklı kalıp sistemi

kullanılmıştır; a) ahşap kalıp (Resim 34-35), b) çirişli karton üzerine iki bükümlü ip kalıplar (Resim 36-37-38), c) çirişli karton ve üzerine bezayağı dokumalı kumaş kalıp (Resim 39). Örtü üzerindeki işleme kalıplarından birinde 67 adet ip kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kalıplar mevcut deformasyonlar nedeniyle görülmüş ve tespit edilmiştir. Müze Müdürlüğü ekibi nezaretinde yapılan fotoğraf çekimleri ve incelemeler esnasında örtüye dışarıdan herhangi bir müdahale yapılmamıştır.



**Resim 34.** Dival işi ahşap kalıp kullanımı ve bezeme detayı, (Fotoğraf N. B.).



**Resim 35.** Ahşap kalıp ve işleme teli, (Fotoğraf N.B.).



**Resim 36.** İp kalıplarına ait detay örneği, (Fotoğraf N. B.).



**Resim 37.** Çirişli karton ve ip kalıplara dair örnek, (Fotoğraf N. B.).



**Resim 38.** Çirişli karton ve ip kalıp



**Resim 39.** Çirişli karton, kumaş kalıp ve

örneği, (Fotoğraf N. B.).

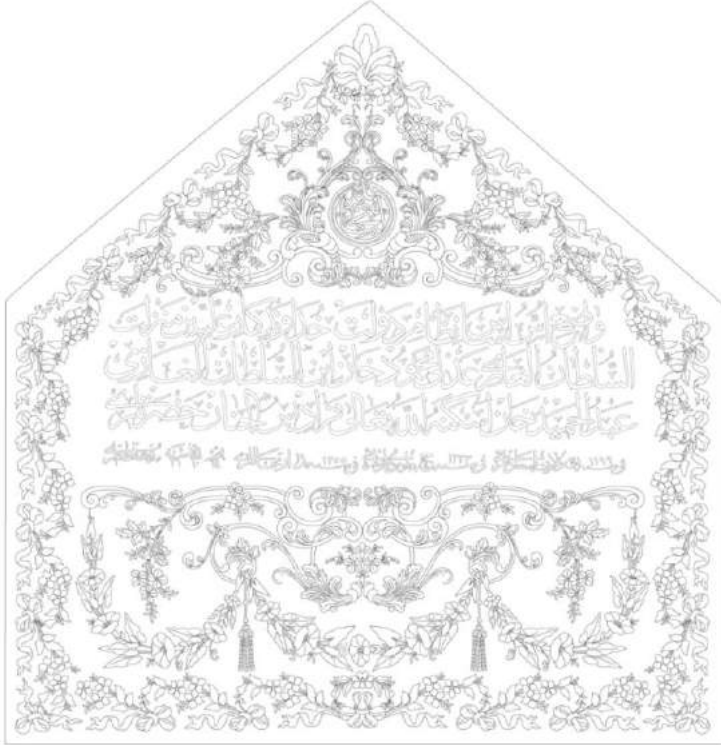
tırtıl kullanımına ait detay, (Fotoğraf N. B.).



Resim 40. İpek kadife kumaş altındaki astar kumaş örneği, (Fotoğraf N. B.).

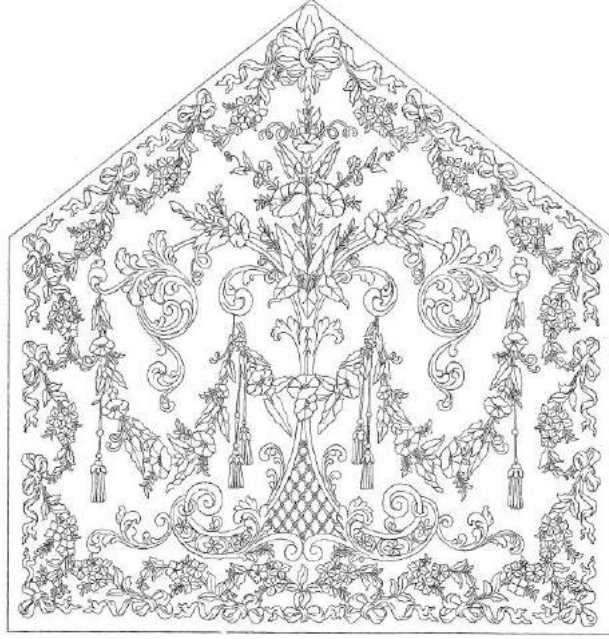
Resim 41. İp kalıp ve tırtıl dıval işçiliği örneği, (Fotoğraf N. B.).

### Çizimler

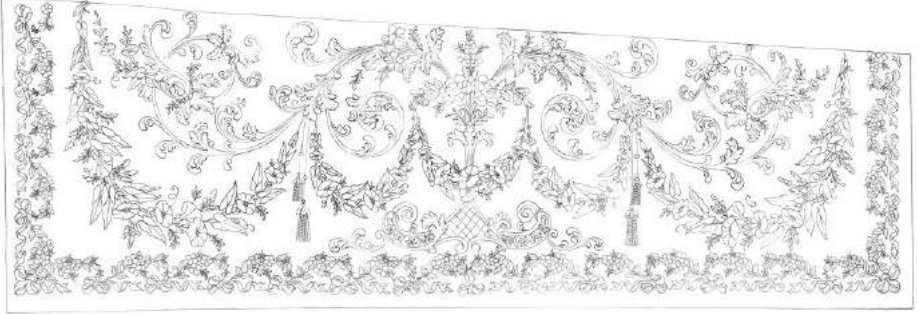


Çizim 4. Başucu sanduka örtüsü desen çizimi, (Çizim: Nevra Bayındır).





**Çizim 5. Ayakucu sanduka örtüsü bezemesine ait desen çizimi, (Çizim: Nevra Bayındır).**



**Çizim 6. Sanduka gövdesi örtüsünün etek (alt) bölümüne ait bezemelerin desen çizimi, (Çizim: Nevra Bayındır).**

## **Sonuç**

Araştırma kapsamında Osmanlı sanduka örtüsü geleneği içinde saray kumaşları, ölen kişiye ait kaftanlar, Mekke ve Medine’den gelen dini kumaşların ikinci kez kullanımları yanı sıra dival işlemeli örtüler, şallar ve ayrıca kaynaklarda iki Osmanlı türbesinde tılsımlı gömlek kullanıldığı görülmüştür. Müze envanterlerinde ve yazılı kaynaklarda örnekleri sıkça görülen dini kumaşlar ile dival işlemeli örtülerin sanduka örtüsü olarak kullanımları halen türbelerimizde devam etmektedir. Ancak saray kumaşları, kaftanlar ve şallar Müze koleksiyonlarında yer almaktadırlar.

19. yüzyıl dival işlemeli sanduka örtülerinin nadide örneklerinden biri olan II. Mahmut sanduka örtüsü, ipek kadife kumaş üzerine dival işlemeli bir örtüdür. Dival işlemeli örtüler tekniğinin gerektiği kalıp sistemi ile uygulanmaktadır. Araştırma konumuz olan II. Mahmut sanduka örtüsü örneğimizde üç çeşit kalıp sistemi kullanılarak bezemelerin sanatsal değerinin en üst seviyeye çıkması sağlanmıştır. Günümüzde ahşap ve iplik kalıp sistemleri nadir kullanılan yöntemlerdir. Uygulama kolaylığı nedeniyle yaygın olarak çirişli karton kalıplar tercih edilmektedir. Görülen detay fotoğraflar (Resim 34-41) II. Mahmut sanduka örtüsünün sadece tekstil sanatı olarak değil plastik sanat değeri açısından da tekstil sanatının ulaştığı üst seviyeyi bize yansıtmaktadır.

II. Mahmut sanduka örtüsü Avrupa’da 18. yüzyılda ortaya çıkan ve Osmanlı eserlerinde de yoğun olarak 19. yüzyılda görülen rokoko sanatı üslubunda yapılmıştır. C ve S kıvrımlarından gelişen çelenk, vazo, çiçek buketleri, kurdele motifleri, püsküller ve gırlantlar sanduka örtümüzde de sıkça kullanılmıştır. Bordür deseni kurdele ile bağlanmış çiçek dallarının tekrarı ile oluşurken sanduka gövdesi alt kumaş yüzeyi ile ayakucu örtüsünün merkezi konumundaki gösterişli vazosu C ve S kıvrımlarından oluşmaktadır. Boru çiçekleri ile akantüs yapraklarından gelişen S kıvrımlar ve gırlantlar sanduka örtüsünün bezeme tekniği sayesinde muhteşem bir görünüme ulaşmasını sağlamıştır.

Sanduka örtüsünün bezemesinde seçilen rokoko üslup ve dival tekniğinin zengin kalıp sistemi ile Osmanlı İmparatorluğu dünya görüşünün şifreleri de bize verilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun yenilenme ve güçlenme faaliyetlerinin yoğunluk kazandığı ve devam ettiği 19. yüzyılda emperyal güç olma faaliyetlerini sadece ekonomik alanda ve savaşlarda üstünlük kazanma gayreti ile değil aynı zamanda sanat eserleri ile de sürdürmek istediği görülmektedir. Rokoko sanatı süsleme unsurlarından olan merkezden uzayan ışınların yaydığı hissi uyandıracak şekilde merkezi vazodan çıkıp dikdörtgen bir pano içinde spirallerle iki yana uzayarak tüm yüzeyi kaplayan S kıvrımlı dallar ve üst cepheden aşağıda sarkarak oluşan gırlantlar dival işleme tekniklerinin verdiği derinlik hissi sayesinde, tekstil sanatı bir kez daha padişahın sandukası üzerinde onun temsili gücü haline gelmiştir.

Osmanlı hanedan türbelerinde deri, ipek, kadife ve atlas kumaşlar üzerine yapılan dival işlemeli örtüler şık tasarımları, işlemelerinin güzelliği ve tarihi değerleri açısından müze koleksiyonlarında olmayı hak eden nadir eserlerdendir. Ancak birinci derecede ölen kişiye hürmet ve ikinci derecede de müzelerimizde depolama ve sergileme mekân darlıkları nedeniyle halen türbelerimizde sandukalar üzerinde yer almaktadırlar. Ancak tarihimizin



miraslarına sahip çıkma bilinci ile ziyarete açık yerlerdeki bu eserlerin ciddi anlamda korunmaya ve bilinirliğinin artırılmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

II. Mahmut sanduka örtüsü Prof. Dr. Aydın Uğurlu'nun danışmanlığını yürüttüğü Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Programı'nda çalışılmakta olan İstanbul Türbelerindeki Sanduka Örtüleri isimli tez kapsamı içinde incelenmiş olup türbe içindeki diğer sanduka örtüleri de bu bağlamda incelenecek eserlerdir.

## **Kaynakça**

- Arca Alpaslan, Sibel (19-21 Eylül 2011). “Ayasofya Müzesi Şehzadeler Türbesinde Tespiti Yapılan Tekstil Buluntuları”, 14. Uluslararası Türk Sanatı Kongresi, Paris, ([https://www.academia.edu/10189944/14th\\_International\\_Congress\\_of\\_Turkish\\_Art\\_Paris\\_Coll%3%A8ge\\_de\\_France\\_19](https://www.academia.edu/10189944/14th_International_Congress_of_Turkish_Art_Paris_Coll%3%A8ge_de_France_19), [Erişim tarihi: 26.01.2021])
- Aslanapa, Oktay (1984). *Türk Sanatı* 1-2, İstanbul: Kervan Yayıncılık.
- Atasoy, Nurhan vd. (2011). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, Londra: Teb İletişim ve Yayıncılık.
- Bağcı, Sibel (1996). “İslam Dünyasında Matemi Simgeleyen Renkler: Mor, Mavi ve Siyah”, ([http://isamveri.org/pdfdr/D049711-02/1996/1996\\_BAGCIS.pdf](http://isamveri.org/pdfdr/D049711-02/1996/1996_BAGCIS.pdf) [Erişim tarihi: 13.02.2021]).
- Barışta, H. Örcün (2007). “Osmanlı Hanedan Türbelerinden Bazı İşlemeli Çocuk Sanduka Kılıflarının Türk Sanatına Katkıları”, (<https://Docplayer.Biz.Tr/10232008-Osmanli-Hanedan-Turbelerinden-Bazi-Islemeli-Cocuk-Sanduka-Kiliflarinin-Turk-Sanatina-Katkilari> [Erişimtarihi: 10.09.2020]).
- Barışta, H. Örcün, (1997). “19-20. Yüzyıl Yazılı Bezemeli Türk İşlemeleri –İstanbul Hanedan Türbelerinden Puşide Ve Puşide Levhalarından Örnekler”, (<https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/BARI%259eTA-H.-%2596rc%25bcn-OSMANLI-HANEDAN-T%259cRBELER%25b0NDEN-BAZI%25c4%b0%259eLEMEL%25c4%b0-%2587OCUK-SANDUKA-KILIFLARININ-T%259cRK-SANATINA-KATKILARI.pdf> [Erişim tarihi: 03.11.2020])
- Bozkurt, Nebi (2019). “Sanduka”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 36, İstanbul: İsam.
- Büyükokutan, Aslı (2017). “Muğla Yöresi Alevi Türkmenlerinde Ölümle İlgili İnanç ve Pratikler”, (<http://dspace.balikesir.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12462/5057> [Erişim tarihi: 18.11.2020]).
- Çoruhlu, Yaşar (2016). *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ebu Abdullah Muhammed İbn BatutâTanci (2018). *İbn Battûta Seyahatnamesi*, (Çev. A. Sait. Aykut). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- İnalçık, Halil (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- İnan, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara:Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İpek, Selin (2003). “Topkapı Saray Müzesindeki Mekke ve Medine'ye Gönderilen Dini Kumaşlar”. Yüksek Lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- İpek, Selin (2005). “Osmanlı’da Sandukalara Örtü Örtme Geleneği ve Eyüp Sultan Haziresi’ndeki bir Taş Lahit”, *Tarihî Kültür ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu IX Tebliğler*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Ve Sosyal İşler Müdürlüğü.
- Koç, Rahmi M., Şahin S., Gülgönen B.-A., Edgü F., Atlıhan Ş. (2011). *18.-19. Yüzyıl Anadolu Kilimleri*, Vehbi Koç Vakfı.
- Öney, Gönül (1981). “ İnan Ve Anadolu Selçuklu Türbelerinin Mukayeseleri”, *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, S.3, s.46. [http://isamveri.org/pdfdrgr/D00148/1981\\_3/1981\\_3\\_ONEYG.pdf](http://isamveri.org/pdfdrgr/D00148/1981_3/1981_3_ONEYG.pdf) [ Erişim tarihi: 01.03.2021]].
- Taştan, Abdulvahap (Mart 2018). “Kimliğin Bir Boyutu Olarak Evliya Kültü Gazi-Veli Motifi” *Düşünen Şehir, Kayseri*, S. 5, s. 122-123, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi.
- T.C. Cumhurbaşkanlığı, Tc Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tc Milli Eğitim Müdürlüğü (2017). *Osmanlı Hanedan Türbelerindeki Maraş İşi PuşidelerPuşide 1*, İstanbul: İstanbul Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü.
- Tezcan, Hülya (2017).*Kutsal Mekanlarda Kutsanmış Örtüler Topkapı Sarayından Örneklerle Kabe Örtüleri*, İstanbul: Masa.
- Tezcan, Hülya (2006), *Osmanlı Sarayının Çocukları Şehzadeler ve Hanım Sultanların Yaşamları, Giysileri*, İstanbul: Aygaz.
- Tezcan, Hülya (2011). *Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler*, İstanbul: TİMAŞ.
- Yılmazkurt Gönül (1999). “İstanbul Eyüpsultan Mihrışah Sultan Türbesi Sandukalarındaki Puşideler”, *Tarihî Kültür ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Ve Sosyal İşler Müdürlüğü.
- 21\_September\_2011\_ [Erişim tarihi: 26.01.2021]].

### **İnternet Kaynakları**

- <http://www.celikkol.org/timurungizlilahdi.htm>, (Erişim tarihi: 04.01.2022)
- [http://sabanciolgunlasma.meb.k12.tr/icerikler/puside-projesi\\_2252925.html](http://sabanciolgunlasma.meb.k12.tr/icerikler/puside-projesi_2252925.html) (Erişim tarihi: 21/11/2020).
- <http://muze.semazen.net/content.php?id=00106> (Erişim tarihi: 10.08.2021)
- <http://www.mevlanamuzesi.com/category/tekstil/> (Erişim tarihi: 19/12/2020)
- <http://collections.vam.ac.uk/item/O86230/kaftan-unknown/>, (Erişim tarihi: 28.12.2020)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86967/dress-fabric-unknown/Erişim> tarihi: 01.11.2021)
- Sibel Arca, Ayasofya Şehzadeler Türbesinde Bulunan Tekstiller ve Defin Geleneği, <https://www.youtube.com/watch?v=Xa-aVZPsVuE>(Erişimtarihi: 17/12/2020).
- <http://www.celikkol.org/timurungizlilahdi.htm>, (Erişim tarihi: 04.01.2022)

**Yazı çevirileri:** Hattat Yusuf SEZER.



\*Makalenin Türü: Derleme / Compilation

\*Geliş Tarihi / First Received: 28.01.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 26.02.2022

\*Atıf Bilgisi: Ölmez, F. N. (2022). "Bir Gösterge Olarak Motiflerde Anlam(landırma) Sorunsalı".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 430-445.

\*Citation: Ölmez, F. N. (2022). "The Problematic of (Explain) Meaning in The Motifs of Weavings as A Sing".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 430-445.

## BİR GÖSTERGE OLARAK MOTİFLERDE ANLAM(LANDIRMA) SORUNSALI

*Filiz Nurhan ÖLMEZ\**

### Öz

Arkeolojik buluntulardan ele geçen ilk dokuma örnekleri incelendiğinde, insanları, hayvanları, bitki ve benzeri canlıları simgeleyen özdemesel süslemeler niteliğinde motiflerin kullanıldığı görülür. Motifler dokuyucular veya tasarımcılar tarafından, sonsuz tasarım çeşitlenmeleri oluşturmak üzere yeniden birleştirilebilir ve yorumlanabilir birimlerdir. Bazı motiflerin tarihi, coğrafi, kültürel kimlikleri vardır. Dokumalarda desenleri oluşturan motifler, iletişimin kısıtlı olduğu eski çağlarda, dokuyucusu veya yaratıcısı için bir tür sessiz dil olmuştur. Dokuma ve motiflerdeki simgesel anlamlara yönelik yapılan yayınların temel aldığı kaynaklar, yazılı ve basılı kaynaklar dışında alanda araştırma yapanlar için o dokumayı yapan kişiler yani kaynak kişiler de olabilmektedir. Yapısalcı bakış açısıyla, tekniği ne olursa olsun dokuyarak ortaya çıkarılan bir motife anlam yüklemek bir etken gösterge yapımıdır. Motifler kendilerine özgü bir söylem biçimi oluşturabilirler. Dokumalarda gösterge motif olduğuna göre, gösteren betimler, gösterilen kavram veya anlamdır. Göstergelerin temel özelliği, işlevsel açıdan iletişim sağlamaya yönelik olmasıdır. Motifler de dokuyucusunun iletişim aracı olarak işlev gördükleri düşünüldüğüne göre, biçimsel görüntüsüne dayalı olarak bir anlam içermelidir. Bir gösterge olarak motiflerin işlevleri, düzenleyimi uyumlu bir bütünlük içerisinde tamamlamak ve dokuma izleğini simgesel anlamlarla bütünlektir. Dokumalar ve motifleri, sadece simgesel anlamlarıyla anılmakta, yazılmakta, araştırılmakta ve dile getirilmektedir. Anlamın sorunsallaştığı çağımızda dokuyucu, belli bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dokumalar yaratmak yerine, önceki dokumaları örneklerden, modellerden desenlerden bakarak yeniden dokur, onlarla kültürel bellek düzleminde oynar. Günümüzün dokuyucusu tarafından üretilen dokumalar öncelikle biricik olma niteliğini bunun beraberinde de anlamsal arka planını yitirmiştir. Aynı, benzer veya çeşitleme motiflere ve desenlere, Anadolu'nun birçok farklı yöresinin kilim ve halı dokumalarında sıkça rastlanmaktadır. Bu nedenle günümüz dokuyucularının desenler ezberlerinde olsa bile, anlamları konusundaki beyanları güvenilirlik açısından zayıftır. Bu makalede yöresel dokumaların motiflerine anlam yükleme olgusu, kavramsal açıdan motifler, motiflerin oluşumu, göstergebilim açısından motifler ve simgesel anlam yüklemeler, yapısalcı bakış açısı ile irdelenmiştir. Yöresel dokumaların motiflerine yüklenen anlamsal işlevler ve anlamlandırma, yapısalcı akımın dil üzerinden anlatma tutumu çerçevesine yerleşebilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Desen, Motif, Göstergebilim, Simge, Anlam.

\* Prof Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Bağbaşı Yerleşkesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Kırşehir.  
[filnurol@gmail.com](mailto:filnurol@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-2764-4514.

## **THE PROBLEMATIC OF (EXPLAIN) MEANING IN THE MOTIFS OF WEAVINGS AS A SIGN**

### **Abstract**

When the first weaving samples unearthed from the archaeological finds are examined, it is seen that the motifs in the form of simulated ornaments symbolizing people, animals, plants, and similar creatures are used. Motifs are units that can be recombined, interpreted, recreated, and modified by weavers or designers to create endless design variations. Some motifs have historical, geographical, and cultural identities. The motifs that make up the patterns in weaving have been a kind of silent language for the weaver or the creator in ancient times when communication was limited. The sources on which the publications on the symbolic meanings of weaving and motifs are based, apart from written and printed sources, can also be the people who make the weaving, that is, the source persons for those who do research in the field. From a Structuralist point of view, giving meaning to a motif created by weaving, regardless of its technique, is an active sign making. Motifs can create their own unique form of discourse according to temporal and spatial differences. In weavings, since the indicator is a motif, the signifying figures are the concept or meaning that is shown. The main feature of the indicators is that they are functionally oriented towards communication. Since motifs are thought to function as a means of communication of the weaver, they must contain a meaning based on their formal appearance. The functions of motifs as a sign are to complete the arrangement in a harmonious unity and to integrate the weaving theme with symbolic meanings. Weavings and their motifs are mentioned, written, researched, and expressed only with their symbolic meanings. In our age where the meaning is problematized, the weaver re-weaves the previous weavings by looking from samples, natterns and patterns, insteaf of creating original weavings that are carriers of a certain meaning and plays with them on the plane of curtural memory. The weavings produced by today's weaver have lost their uniqueness and their semantic background. The same, similar, or variational motifs and patterns are frequently encountered in the rug and carped weavings of many different regions of Anatolia. Tehrefore, even if the patterns are memorized. The statements of today's weavers about their meanings are weak in terms of reliability. In this article, the phenomenon of attributing meanşng to the motifs of local weavings, motifs from a conceptual point of view, the formation of motifs, motifs, and symbolic meaning attributions in terms of semiotics have been examined with a structuralist perspective. The semantic functions and interpretation attributed to the motifs of local weavings can be placed within the framework of the constructivist movement's attitude of telling through language.

**Keywords:** Pattern, Motif, Semiotics, Symbol, Meaning

## Giriş

Dokumalarda desenleri oluşturan motifler, iletişimin kısıtlı olduğu eski çağlarda, dokuyucusu veya yaratıcısı için bir tür sessiz dil olmuştur. Geleneksel, yöresel dokumalar, dokuyucusunun mesajlarını ve içinde bulunduğu ruh halini, özlemlerini, dileklerini, deneyimlerini, acılarını, sevinçlerini ve kısaca içinde bulunduğu fiziksel-duygusal koşullarını aktaran uygulamalar olarak nitelendirilip kültürle özdeşleştirilmektedir. Dokuma motiflerinin dokuyucu tarafından yarattığı anlam, toplum içerisinde yine toplum tarafından oluşturulan kültürel çevre ile şekillenir. Dokuma motiflerinin anlamlandırılması zamansal, uzamsal, coğrafi ve yersel bir olgudur. Dokumanın en önemli parçası olan deseni, içinde bulunduğu koşullara göre ayrımlanan ve bütünlüğü olan bir dizge, örgeleri (motifleri) birbirine bağımlı ve birbirini etkileyen bir yapı olarak ele almak gerekmektedir. Motifler değişik kültürel bileşenleri açık ya da kapalı biçimlerde özümseyerek yeni bir söylem yaratabilirler. Yaratılan bu yeni söylem, geleneksel ve kültürel kökene ilişkinliğin bir parçası olduğundan, yeni ve özel bir dil gibi kabul edilebilirler. Dokuma motifleri simgesel doğası gereğince, kültürlerin yazılmamış tarihi içerisine gömülü, yazılı ve sözlü kaydedilmemiş, yine de toplumsal bellekte taşınan, bir kültürün parçası durumundadırlar.

Örneğin, her kültürde ve ülkemizin her bölgesinde “buğday başağını gösteren betiler ve dokuma motifleri bereketi simgeler”. Antik Yunan’da buğday başağı, toprağın rahmini, insan vücudunun meyvesini simgelemekteydi. Antikçağda rahipler Tanrı’ya kurban sunmadan evvel, kurbanın kafasına buğday ya da un serperlerdi. Bu inanmalar, adetler, kuttöenler toplumsal bellekte taşıyıp günümüze kadar özünü koruyarak gelmişlerdir. Kuşaklar arası aktarımla (kültürel kalıt) öğrenilerek zamanımıza ulaşan ve her sosyo-kültürel tabakaya yayılan simgesel anlamlı imgeler olmuşlardır.

Örneğin boynuz betisi; insanlık tarihinde her zaman güç, kuvvet timsali olan erkekle özdeşleştirilmiştir ve erkeğin simgesi olmuştur. Çünkü boynuz denilen keratin yapılı çıkıntı, istisnalar hariç, genellikle hayvanların erkek cinsinde bulunur ve hayvanlar için bir savunma aracıdır. Ansminger ve Parker (1986: 15)’a göre, memeliler sınıfının Boynuzlugiller (*Bovidae*) familyası, bir geviş getiren, çift toynaklı familyasıdır. Bu 140 türden oluşan büyük familya, sığır, koyun, keçi, manda, bizon, antilop ve ceylan gibi insanların uzun zamandır av ve ev hayvanı olarak faydalandığı birçok türü içerir. Bu hayvanların erkeklerinin savunma aracı olan boynuz, insanlarda da gücü simgeleyen bir beti ve motif olagelmiştir. Yunan mitolojisinde, Hititlerde tanrılar genellikle bu familyadan bir hayvan betisi olan boğa ile betimlenmiştir. Boğa kültü tarih öncesi çağlara kadar uzanmakta ve koç kültü destanlarda yer almaktadır (Manas destanı gibi). Esin (2003:39)’e göre Gök Türk hakanlarının damgası bir dağ keçisidir. Toplumsal bellek bu simgesel anlamları antik çağlardan günümüze taşımıştır. Motiflerin anlamları önceki kuşaklardan bize ulaşan kültürel birikimden kazandıklarımızdır.

Bazı araştırmacılar dokuma motiflerinde yer alan her türlü kültürel izdüşümün yarattığı anlamsal boyutu, birtakım simgesel göstergelerden yararlanarak açıklama yolunu seçmektedirler. Bu çalışmada yöresel dokumaların motiflerine yüklenen anlamsal işlevler ve



anlamlandırma, yapısalcı akımın dil üzerinden anlatma tutumu çerçevesinde ele alınmıştır. Bilindiği gibi yapısalcılığı benimseyen kuramcılar, her şeyin bir göstergeler dizgesi olduğunu varsayarlar. Bu düşünceden yola çıkılarak, bir dokumanın ana öğeleri olan desenlerin ve onu oluşturan motiflerin, anlamlarının kendilerine özgü bir dil biçimi olduğu kabul edilebilir. Günümüzde yapısalcı dilbilimi benimseyenlerin anlatımına uygun olarak belirtirsek, motif dilinin oluşumuna katkı sağlayan her türden gösterge anlamının, öncelikle biçime göre üretildiği söylenebilir. Dolayısıyla motifler zamansal ve uzamsal farklılıklara göre kendilerine özgü bir söylem biçimi oluşturabilirler.

## **MOTİF KAVRAMI VE MOTİFLERİN OLUŞUMU**

İngilizceden dilimize geçen *motif* terimi, halk dilinde *yanış* biçiminde kullanılmakta olup öz Türkçede *örge* terimine karşılık gelmektedir. Kavramsal açıdan motifin taşıdığı anlamlara bakılacak olursa; *TDK Sözlük*'ünde geçen anlamıyla motif, “*yan yana gelerek bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri*” (*Türkçe Sözlük*: 2011: 1698) şeklinde tanımlanmaktadır. Eroğlu (2013: 95), *Plastik Sanatlar Sözlüğü*'nde motif, “*bir resmin konu, izlek ya da betileri dışında kullanılan süsleyici veya dramatik öğelerin her biri*” olarak tanımlanmaktadır. Sözen ve Tanyeli (2001: 166) *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde motifi, “*bezeme süslemede bütünü oluşturan parçalardan her birine verilen ad*” biçiminde tanımlamaktadır. Motif, bir tasarımın ayırt edici unsuru olan ve deseni meydana getiren, belli bir öz nitelik kazandırılmış, küçük bir noktadan madalyona kadar, birimlerin her biridir diyebiliriz.

Arkeolojik buluntulardan ele geçen ilk dokuma örnekleri incelendiğinde insanları, hayvanları, bitki ve benzeri canlıları simgeleyen motiflerin kullanıldığı görülür. Wells (1994: 179-189) bu motiflere özdemesel (temsili) süslemeler adını vermiştir. Canlı modelin aslına benzeyen motife doğacı, biçimsel özelliklerini yitirmeden yalınlaştırılmış haline üsluplaştırılmış motif denilmiştir. Zamanla bezeme tasarımcılar, doğacı ve üsluplaştırılmış motiflere, geometrik, çizemsel (şematik) ve ülküsel/düşünsel (idealize) motifleri de eklemişlerdir.

Motifler sonsuz tasarım çeşitlemeleri oluşturmak üzere yeniden birleştirilebilirler. Bir motif zarif, sade, doğacı, soyut, organize ya da kendiliğinden, geleneksel ya da bireysel olabilir. Motifler yeniden oluşturulabilir, yalınlaştırılabilir, ayrıntılandırılabilir ve değiştirilebilir birimlerdir. Bazı motiflerin tarihi, coğrafi, kültürel kimlikleri vardır. Ayrıca bazı motifler boyların, aşiretlerin imleri niteliğindedir. Bir motifin betisine bakılarak hangi boya ait olduğu bilinebilir. Bir desenin tanısını koyarken hangi halı, kilim türüne ait olduğunu söylemek için deseni oluşturan motifleri tanımlamak gerekir. Bir motifin farklı şekillerde yorumlanmış değişkeleri, yeniden yorumlamaları, yaratıcı birleşimleri (kombinasyonları) olabilir. Halı, kilim desenlerinde kullanılan motiflerin temaları dokuyan kişilerin dünyasından aktararak çizimlere dökülmüş olabilir. Akar ve Keskiner (1978: 11-13), Birol (2008: 30, 31), Birol ve Derman (2008: 13, 14), Keskiner (2007: 8, 9) gibi sanatçılar ve Valcarengi (1994: 7-12), Middleton (1996: 25-75), Hull (2000: 10-80), Stone (2004: 11, 12-30) gibi araştırmacılar Türk

süsleme sanatlarında temalarına göre motifleri 9 grup altında toplamaktadırlar. Bunlar:

**Bitkisel motifler;** genellikle bir desen düzenleyiminde (kompozisyonunda) yaprak, çiçek, ağaç, meyve ve yemişlerden oluşan bitkisel motifler ya doğal haliyle ya da üsluplaştırılarak kullanılmıştır. Türk sanatlarında kullanılan başlıca bitkisel motifler şunlardır:

**a. Çiçekler:** Çiçekler üç grupta incelenir: 1) Hatayi grubu çiçekler, penç, hatayi, yarı üsluplu çiçeklerden oluşur. Çiçeğin türü belli olmayacak şekilde üsluplaştırılmışlardır. 2) Doğala yakın üsluplaştırılmış çiçekler, lale, karanfil, haşhaş, gül, sümbül, hasekiküpesi, menekşe, nergis gibi çiçeklerden oluşur. Kullanılan üsluba göre değişik görünüm kazanan çiçekler, örneğin gül Herekede, Isparta halısında ve Bünyan'da farklıdır. 3) Şukufe tarzı olarak adlandırılan çiçekler, 18-19. yüzyıllarda benimsenmiş, doğacı özellikleri olan vazolu, vazosuz buketler, tek çiçeklerden oluşur.

**b. Yapraklar:** Türk sanatında yaprakların birçok çeşidi vardır: Üsluplaştırılmış yapraklar, doğal görünüşlü yapraklar, tek dilimli, üç dilimli (seberk), beş dilimli (pençberk), çok dilimli, birbirine sarılmış yapraklardan meydana gelen düzenlemeler (Sadberk), uygulandığı halının teknik zorunluluklarına uygun özellikleri olanlar, hançer yapraklar, geometrik yapraklar.

**c. Ağaçlar:** Selvi, hurma, hayat ağacı, meyveleri belirtilen meyve ağaçları ve çiçek açmış ağaçlar Türk halı desenlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

**d. Yemişler ve meyveler:** 18. yüzyıla kadar seyrek, daha sonra yaygın olarak kullanılmıştır. Bunlar arasında özellikle nar ve üzüm motifleri simgesel anlam kazanarak çok benimsenmiş oldukları görülür.

**Hayvansal motifler;** 16. yüzyıla kadar kullanılmış olup hayvan motifli halılar ünlüdür. 16. yüzyıldan sonra bitkisel motiflerin yanında yardımcı motif olarak kullanılmaya başlar ve 18. yüzyıldan sonra tamamen yok olur. Hayvansal motifler 3 grupta incelenir: 1) Yalın hayvan biçimleri, 15. yüzyıla kadar özellikle Selçuklu yapıtlarında görülür. İki grupta incelenir. Birinci grup efsanevi ve mitolojik hayvan motifleri olup simurg, zümrüdü anka gibi efsanevi kuşlar, ejder, grifonlar bu gruba girer. İkincisi üsluplaştırılmış hayvan motifleri olup kartal, güvercin gibi kuşlar, aslan, kaplan, kurt, boğa gibi vahşi hayvanlar, at, geyik, tavşan ve keçi gibi hayvanlar ile balık ve diğer deniz hayvanlarıdır. 2) Rumiler, hayvanların kanat, bacak ve bedenlerinin üsluplaştırılmış şekillerinden oluşan ve kökeni Orta Asya'ya kadar dayanana çok yaygın bir motif grubudur. Rumilerle yapılan desenler başlı başına bir üslup meydana getirmektedir. 3) Selçuklu münhanileri, 15. yüzyıla kadar çok kullanılmış, üslup haline gelmiş zengin bir motif grubudur. Rumilerin yaratıcı bireşimlerinden oluşan göbekler ve köşelere rastlanır.

**Geometrik ve simgesel motifler;** keskin köşeli hatların oluşturduğu kare, dikdörtgen, üçgen, çokgen ve dairelerin meydana getirdiği motiflerdir. Bu motifler desen içerisinde yatay, düşey, verev veya değişik açılarda farklı anlayışlarda yer almışlardır. Geometrik motifler geometri kurallarına ve ölçülerine uyularak üsluplaştırılan motiflerdir. Geometrik ağlar, kafes

işi, daire, üçgen, oval ve poligonlar gibi. Sembolik motifler herhangi bir duyguyu (acı, sevinç vb), olguyu (nazar, bereket, ölüm vb) mesajı (evlenme isteği, üzüntü, yas vb) sembolize etmek amacıyla kullanılan motiflerdir. Bu motiflerin kökeni eski medeniyetlere ve dini inançlara dayanmaktadır.

**Geçmeler, kenar suyu ve sedef motifleri:** Zencerek olarak bilinen bu motifleri binlerce türü vardır. Zincirleme halkaların devamı şeklinde oluşur. Saç örgüsünden, çiçeklerin sıralanışına kadar farklı uygulamaları vardır.

**Mimari ve eşya biçimlerinden esinlenen motifler:** 1) Kaplar, tabaklar, meyve tabakları, vazolar, çiçeklikler, kandil ve şamdanlar, ibrik, gülabdan, buhurdanlar, anahtar, kahve cezvesi, fincan, tüfek, tabanca, okluk vb. motifler. 2) Binalar, cami, türbe, mescit, ev, köşk, yalı, saray, kasır, kale gibi yapılar ya doğacı ya da üsluplaştırılmış biçimde halı desenlerinde yer almıştır.

**Doğadan esinlenen motifler:** İnsan betileri, bulut, güneş, ay, yıldızlar, deniz, akarsu, durgun su motifleri, ateş ve nur motifleri bu gruba girer.

**Barok, ampir ve rokoko motifler:** Batı etkisi ile 17. yüzyılın ikinci yarısında itibaren Türk sanatına girmiş ve halılarda da görülmüştür. Türk rokokosu adı verilen bir üslup oluşmuştur.

**Belli biçimler içine yerleştirilen motifler:** Rozetler, şemseler, köşelikler, alınlıklar, sandıklar, panolar, göbekler, madalyonlar bu gruba girer.

**Yazılar:** Özellikle kufi yazı tipi halılarda görülmüştür.

Motiflerin desende çeşitli değişkelerinin kullanılmaları ile ilgili, genel olarak şu genellemelere varılabilir;

- Motifler basitten karmaşığa geçebilir. Karmaşık motifler basitleştirilerek kullanılabilir.
- Başlangıçta çizgisel ve doğrusal olan motifler, aslında çizgisel ve eğrisel olan motiflerden daha az yozlaşmaya, dönüştürüme ve çeşitlenmeye maruz kalırlar.
- Karmaşık motifleri oluşturan unsurlar, başka motiflerin ya da unsurların birleştiriminde kullanılmak üzere alıntılanabilir.
- Ödünç alınmış dokuma motifleri ya dokuyucunun almış olduğu geleneksel tarzına göre uyarlanarak veya dokuyucunun önceden hafızasında olan motif dağarcığına bağlı birleştirimler ile dönüştürülmüştür.
- Motifler tümdengelsel bir yönde yani kentsel alandan kırsala, köylere, aşiretlere, boylara, obalara doğru yayılma gösterirler. Bu nedenle anlamlama göstergebilimi<sup>1</sup> yaklaşımıyla açıklanabilirler.

## ANLAM VE GÖSTERGE

TDK Sözlük’ünde anlam, “bir önermenin, bir tasarının, bir düşüncenin veya yapıtın anlatmak istediği şey” olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük 2011: 127). Anlam terimi

<sup>1</sup> Anlamlama göstergebilimi tanımı için bk. Rıfat 1992: 8-9.

doğrudan dil ve dilbilim ile ilişkilidir. Yazılı kaynaklara göre, nesne ile onun dildeki karşılığı olan adı arasındaki ilişki MÖ 4. yüzyılda Platon ve Yaska tarafından ele alınıp tartışılmıştır. Daha sonra Heraklitos, Aristoteles gibi filozoflar dil felsefesi kavramlarına eğilmişlerdir. MÖ 3. ve 2. yüzyıllarda dil ve metinleri inceleyen okullar vardır. Metinlerin ve dildeki sözcüklerin anlamlarıyla ilgilenen anlambilimin temelleri 19. yüzyılda atılmış ve semantik adı verilen yeni bir alan ortaya çıkmıştır. Anlamın oluşumu, anlamın biçimle ilgisi, anlam değişimleri, eşanlamlılık gibi sorunlara genişçe yer verilen ilk kitap bu dönemde yazılmıştır. 20. yüzyılda yapısalcılık akımının öncüsü Ferdinand de Saussure dizge ve gösterge kavramlarını anlabilime yerleştirmiştir (Aksan 2009: 13-19).

Guiraud (1990: 7), her iletişimin bir anlam içerdiğini belirtmektedir. Motifler de dokuyucusunun iletişim aracı olarak işlev gördükleri düşünüldüğüne göre, biçimsel görüntüsüne dayalı olarak bir anlam içermelidir.

Kendine özgü bir dili olan her toplum, kendilerini çeşitli boyutlarda ifade edebilmek için bazı ses bileşimlerinden yararlanarak onları kavramlaştırmakta, onlara ad vermekte ve dilde göstergeler oluşmaktadır. Dünyadaki nesne ve olayların belli bir ses bileşimiyle simgeleştirilerek kavramlaştırılmasına *anlamlama* adı verilmektedir. Örneğin, Türklerin *kuş* adını vererek genel bir kavram niteliği kazandırdıkları canlı türü, çeşitli ulusların kendi dillerine göre seçtikleri adsal göstergelerle simgeleştirilerek kavrama dönüşmektedir. Bir gösterge doğadaki varlık ve olayların insan zihnindeki tasarımları ve görüntülerine yani imgelerine bağlıdır (Aksan 2009: 30-38; Günay 2004: 149). Dokuyucusunun imgeleminden dokuma izliğine aktarılan kuş motifi, betisel bir gösterge biçiminde, insan ruhunun, iyi kutun (şansın) veya ölümün simgesi olarak anlama aktarılabilir.

Anlam ve anlamlama çalışmaları göstergebilimin alt bölümlerinden biridir. Göstergebilimin üç temel kaynağı; felsefe, kültürel insanbilim ve dilbilimdir (Çotuksöken 1991: 18). Çeşitli bilim insanları göstergeleri üç guruba ayırarak ele almıştır. Bunlardan birincisi ikona tip göstergeler olup resimleri ve fotoğrafları andıran göstergelerdir. İkincisi, belirleyici tip olup bunlar nedenselliğe dayanan göstergelerdir. Üçüncüsü, simge tipi göstergeler olup benzerliğe veya nedenselliğe dayanmayan yalnızca toplumun bir uzlaşma ürünü olarak kullanılan göstergelerdir (Aksan 2009: 39). Aksan (2009: 41)' a göre "*kavramlar insanın çevresindeki nesnelere olay ve durumlara ait kişisel gözlem ve deneyimlere dayanan tasarımların, zihinde yer eden bir soyutlamayla dile dönüşen yönüdür, göstergelerin gösterilen yanısırdır*". TDK Sözlük'ünde kavram, "*bir nesnenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, nesnelere veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım*" olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük 2011: 1358). Kavramlar dış dünyadaki gerçekliğin birer simgeleridir. Kavram; dış dünyada, düşünmede ya da dilde var olana ilişkin olarak oluşturulan düşünsel bir çerçevedir. Kavramı kavram yapan en belirgin öz nitelik onun her türlü var olanın kimi "*zaman oluşabilmesine, ama çoğunda bilinebilmesine ilişkin bir çerçeve olmasında kendini göstermektedir*" (Çotuksöken 1991: 18).

Kavram, göstergenin anlamsal içeriğini oluşturur (Guiraud 1990: 7, 8, 9). Anlam terimi genel bir çerçeveye, gerçek anlam ve değişmece anlam olarak ikiye ayrılmaktadır. Sözcükler tek başlarına ele alındığında kavrayışımızda doğurduğu izlenimsel anlamlar gerçek anlamlardır ve nesnellik özelliği taşırlar. Kavramsal anlamlarıyla kullanılan sözcüklerin bir de başka sözcüklerin anlamlarını geçici üstlenmesi söz konusudur, bu tür anlamlar değişmeceli anlamlardır ve özeldirler (Uğur 2007: 12, 19, 21, 29). Değişmece anlamlar ya örnekleme dayalı ya da bütünselliğe dayalı olabilirler. Örnekleme dayalı değişmecelerin bir bölümü, benzetme ve eğretileme gibi benzerlik yoluyla oluşurlar. Diğer bölümü ise değişmece ve karşılaştırma gibi çağrışımsallık yoluyla oluşurlar (Uğur 2007: 46-48).

Benzetme, bir varlıktaki ya da eylemdeki herhangi bir özelliğin daha etkin belirtilebilmesi için onunla andırma ilişkisi içinde bulunduğu varsayılan, başka bir varlığın veya eylemin örnek gösterilmesidir. Benzetmeler, gerçek anlamdan değişmece anlama geçişin eşiklerinden birini oluşturur ve imgesel veya gerçekselsel olabilirler (Uğur 2007: 49). Anlamla ilgili olarak değinilmesi gereken bir diğer konu aktarımdır. “Bir göstergelyi, karşıladığı varlık, oluşum ya da eylemle herhangi bir ilişki içerisinde görülen başka varlık, oluşum ya da eylemin, geçici ya da kalıcı göstergesi yapmaya” aktarım denir. Aktarımlar sözcüğün değişmece anlam ve giderek yan anlam, yeni bir başat anlam kazanmasını sağlar (Uğur 2007: 167).

Charles Sanders Peirce (pragmatizm akımının isim babası), “benzerliğe” dayanan göstergelerin ikonik bir gösterge olduğunu söyler. Pierce’a göre bir kavramın anlamı, o kavramla ilgili ileri sürülen tüm açıklamaların toplamıdır. Bir sözcüğün anlamı, sosyal etkileşimden veya dışsal etkilerden yalıtılarak kavranamaz veya ortaya çıkmaz. Anlamlar kişisel sezgiler yoluyla veya doğuştan elde etmeyle ortaya çıkmamıştır. Kavramların anlamları toplumsal deneyimlerle ortaya çıkmıştır. Pierce’a göre bir kavram deneyimlenebilir herhangi bir nesneye veya niteliğe işaret etmiyorsa anlamlı değildir. Yani, kavramların anlamını metafiziksel açıklamalardan ayırmıştır. Böylelikle bir kavramın anlamlı olabilmesi için, o kavrama dair açıklamaların deneyimlerle doğrudan ilişkili olması gerekir. Anlamın tanımı da nesne ile olan bağlantısındadır (Türer, 2003a: 31-93).

Türkçede göstergebilim şeklinde adlandırılan bilim dalı, en yalın tanımıyla, gösterge dizgilerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceler ve betimler. Göstergebilim, genel olarak dünyanın anlamlı bir bütün olduğu görüşünden yola çıkar. Bu nedenle de çevremizdeki değişik göstergelerin, değişik bağlamlarda anlam yaratıcı bir işlevi olduğu söylenebilir. Göstergebilim, her nesneyi iletişim açısından verici ile alıcı arasındaki ilişkide anlam yaratma işlevi bakımından incelemeye çalışır. Ferdinand de Saussure’e göre dilde sözcük denilen öğelere gösterge denir ve dil bir göstergeler dizgesidir. Ancak tek iletişim aracı dil değildir. Göstergebilim çalışmaları, son yıllarda gelişmiş, dünyadaki her türlü iletişimde yararlanılan dil ve dil dışı bütün göstergeleri kapsayan ve bir bilim dalı haline gelmiştir. Dil ve dil dışı iletişim biçimleri, her türlü anlamlı bildiriye iletmek için üretilmiştir. Böyle bir yaklaşımdan yola çıkarsak bir reklamdaki, beden diline özel amaçlı giyilen bir giysiden, sunulan bir çiçeğe kadar, farklı anlatım ve iletişim biçimlerinden söz etmek gerekir. Gösterge, gösteren ve gösterilenden



oluşan, başka bir şeyin yerini alabilecek nitelikte olan, kendi dışında bir başka şeyi gösteren her türlü nesne, olgu ya da varlık olarak tanımlanır. Gösteren her zaman somut olmak zorunda değildir, soyut bir kavram da gösteren olabilir. Bu çalışmada gösterge motif olduğuna göre, gösteren betiler, gösterilen kavram veya anlamdır. Değişik türde göstergelerden söz edilse de hepsinin ortak yönü, insanla insan ve insanla doğa arasında iletişim sağlamaya yönelik olmasıdır. Göstergelerin temel özelliği, işlevsel açıdan iletişim sağlamaya yönelik olmasıdır. Yani denizcilikte, tanıtımda, sinemada, bilimsel bir anlatımda, tutkularımızı belirtmede, bir anlatıdaki simgesel kullanımda, mimari bir öğe olarak veya bedensel bir davranış biçiminde ya da dokumaların desenlerini oluşturulan motiflerde kullanılabilir. Fotoğraf gibi bir görüntüsel gösterge olan motifler anlamlandırılması en kolay gösterge türüdür. Nesnesi, o anda göstergenin (bu çalışma için motifin) yanında olmasa bile gösterge yine de anlamlıdır. Betisel olduğu için, izleyenin yapıta konu olan nesnenin (bu çalışmada motifin özdemesindeki nesnenin) gerçek durumu ile görüntüsü arasındaki ilişkiyi ortaya koymasına bağlı olarak göstergeye bakılıp bir anlam çıkarılabilir (Guiraud 1990: 7, 9; Rıfat 1992: 5, 6, 7; Günay 2002: 162, 172, 173, 181; Günay 2004: 10).

Pierce, göstergeleri insanın odağına yerleştirmiştir. Pierce'a göre insan düşüncüyü bilgiye dayalı olan anlamlı simgelerle birleştirir. İnsanın dünyaya dair deneyimlerindeki göstergelere göre eylem yeteneği oluşur. Peirce'in bilgi ile kastettiği şey budur. İnsan, göstergeler olmaksızın, anlamlı davranışlar sergileyemez ve dolayısıyla hiçbir düşünce oluşmaz (Türer 2003b: 39). İnsan göstergeler yardımıyla düşünüp, bilgi üretip ve iletişim kurduğuna göre, bilgi, kültür, uygarlık, bilim, felsefe ve sanat, göstergeler yardımıyla açıklanır. Yaratım denilen şey duran nesneyi biçimlendirme işidir. Biçim insanın kendi özelliğini kattığı şeydir. Çevremizde duran tözler insan elinde biçimlenir ve iletişimde kullanılır. Bu biçimlendirme resimde, heykelde, sanatın diğer dallarında (dokuma gibi) ya da dildeki bir sözceyi oluşturmada geçerlidir. Yani sanatsal bir yapıt ya da oluşturulan bir sözce tözün biçimlendirilmesidir (Günay 2008: 1). Dokumalardaki motifler de tözün biçimlendirilmesi olup sözlü ve yazılı dilin dışında başka göstergeler olarak iletişim amacıyla kullanılmıştır.

Roland Barthes (2014: 18, 72), iletişimin yalnız söz içinde gerçekleşebilmesinin, yaşam içindeki bir düşüncüsel kesinleme sorunu olduğunu ve sözsüz de iletişim kurulabileceğini savunur. *Göstergerler imparatorluğu* şeklinde yorumladığı Japon kültüründen bu savına ilişkin birçok örnekler verir. Anlambilimsel düşünüme göre, bir anlamlama çalışması aslında bir etken gösterge yapımıdır.

Yapısalcı akımı benimseyen Roland Barthes, her anlamlı dizgeyi ve bütünü eğretisel anlamda bir metin olarak nitelendirmektedir (Barthes 1979: 14). Bu bakışla eğretisel anlamda dokuma da bir tür metindir. Kendi içinde belli bir bildirisi olan anlamlı bir dizgedir. Sadece taklitsel uygulamalar bu dizgeyi belirlemeye yetmez. Burada bitmiş bir ürünün çağrıştırdığı anlamlar boyutundan da söz etmek gerekmektedir. Bir başka deyişle, hiçbir üretim ya da sözcüğün modern anlamıyla "tasarım" işlemi, belli bir imgelem dünyasına ya da kültüre göndermeden gerçekleşmez. Burada söz edilen "gönderme" kavramı dokumaların şu ya da bu

biçimlerdeki kimi taklitsel ve dönüştürümsel uygulamalarını ortaya koymaktadır (Evecen 2014: 98, 99).

Yapısalıcı bakış açısıyla, tekniği ne olursa olsun dokuyarak ortaya çıkarılan bir motife anlam yüklemek bir etken gösterge yapımıdır. Bir gösterge olarak motiflerin işlevleri, düzenleyimi (kompozisyonu) uyumlu bir bütünlük içerisinde tamamlamak ve dokuma izleğini simgesel anlamlarla bütünlemektir. Dokumalar ve motifleri (bir metin gibi düşünülecek olursa), sadece simgesel anlamlarıyla anılmakta, yazılmakta, araştırılmakta ve dile getirilmektedir.

## **SİMGESEL ANLAM**

Simge, yakıştırmak, yansıtmak, benzetmek anlamında bir terimdir. Kavramsal açıdan simgenin taşıdığı anlamlara bakılacak olursa; *TDK Sözlüğü*nde “geçen anlamıyla simge, duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret” olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük 2011: 2114). Simgecilik *TDK Sözlüğü*nde, “sanat yapıtının değerini, gerçeğin olduğu gibi aktarılmasında değil, duygu ve düşüncelerin, işaret ve biçimlerin uygunluk içinde düzenlenişinde gören sanat akımı” şeklinde açıklanmaktadır (Türkçe Sözlük 2011: 2114). Eroğlu (2013: 123), *Plastik Sanatlar Sözlüğü*’nde simge, bir kavramı, düşünceyi belirten, “o nesnenin belirtkisi, göstergesi olan nesne veya varlık” olarak tanımlanmaktadır. Simgeciliği de “19. yüzyılda gerçekçilik karştı ortaya çıkan, benzeşimlere, tinsel değerlere, mitlere dayalı bir akım” şeklinde açıklamaktadır.

Simgesel anlamlandırma veya simgecilik, olayların, nesnelerin, kullanılagelen deyim ve sözcüklerin daha çok dini, felsefî ve estetik açıdan yorumlamasını yapan bilim dalıdır. Simgeciliğin amacı, edebi veya somut yaklaşımlardan çok, düşüncenin simgesel ve soyut ürünlerini yansıtmaktır. Simgecilik, nesnelerin dış görünüşlerinin ötesinde, kişinin kültür birikimi, imgelemi, düş gücü ve bakış açısının yönü ve boyutları oranında gizli ve örtük anlamlar arayıp bu anlamları dile getirmektir. Ayrıca simgelerin birden fazla anlamı olabilir (Ersoy 2007: 11, 13).

Motiflerin simgesel anlamlarına yönelik yapılmış çeşitli araştırmalar ve çalışmalar vardır. Nevber Gürsu (1988), Dario Valcarengi (1994), Murat Uraz (1994), Selçuk Mülayim (1996), Mehmet Ateş (1996, 1997), Abdülkadir İnan (1998)’ın, Neriman Kızıoğlu (2001), Mine Erbek (2002), Neriman Görgünay (2002), Emel Esin (2003), İbrahim Kafesoğlu (2003), Peter F. Stone (2004), Bahaeddin Ögel (1991, 2003, 2006) gibi yazarların mitoloji ve Türkoloji’yle ilgili yazıları, kitapları, dokumalar ve dokumalardaki motiflerin simgesel anlamlarıyla ilgili yararlanan bazı temel yazılı kaynaklardır. Dokuma ve motiflerdeki simgesel anlamlara yönelik yapılan araştırma, tez ve yayınların temel aldığı kaynaklar, yazılı ve basılı kaynaklar dışında alanda araştırma yapanlar için o dokumayı yapan kişiler yani kaynak kişiler de olabilmektedir.

Dokumayı iletişimsel bir dil olarak kabul ettiğimizde, motifler birer göstergedir ve dokuma da bir göstergeler dizgesidir. Bu dizgeyi oluşturan birimler olan motifler *simge tipi* göstergeler

grubuna girmektedir diyebiliriz. Bir gösterge türü olarak simge gerçeği olduğu gibi yansıtmaz. Simgelerin biçimi simgeleştirilen şeyin biçimi ile ilişkilidir. Örneğin yılan toprak altında yaşar ve ölümlerin ruhlarını simgeleştirmede kullanılabilir. Batı toplumunda verimliliği belirtmede genellikle domuz simgesi kullanılır (Günay 2008: 3). Motifler, kültürel birer gösterge olarak, kendi dışındaki değişik kaynaklardan beslenir ve her dönemde farklı alanın verilerini kullanarak onlarla bir tür alışveriş işlemi gerçekleştirir. Bu alışveriş işlemleri ise sanatın diğer biçimlerinde kullanılan “taklit etme, esinlenme, alıntılama, öykünme vb” kavramlara uygun olarak oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

Yöresel eski dokumalar biriciktir, eşsizdir, bir benzeri yoktur. Çünkü aynı malzemeyle, aynı gereçlerle, aynı kişi tarafından, aynı şekilde bir kez daha dokunmaları mümkün değildir (aynı zamanda olsalar bile). Ancak dokumaları oluşturan motifler her yeniden dokumada tekrarlanan imgelerdir.

Motiflerin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan çeşitli yöntemler vardır. Araştırmacılar dokumalarda kullanılan desenlerin dokuyucular tarafından hangi yollarla alındığını belirlemişlerdir. Bulunan sonuçlara göre; hafızadan dokuma, annae/ annanne/ komşu/ teyze/ abla gibi bir yakınından öğrenme, model veya örnek denilen dokumaları rehber olarak kullanma, çizili bir desen üzerinden dokuma, kurslarda öğrendiği deseni tekrarlama, gibi yöntemlerle dokuma üretilmektedir. Bu durumda çağımız dokuyucularının dokudukları desenin kaynağının şunlar olması beklenir:

1. Var olan deseni başka kaynaklardan edinme,
2. Var olan desene çevreden, doğadan taklit yoluyla yeni bir motif ekleme,
3. Var olan desene çeşitli kaynaklardan alıntılama yoluyla yeni bir motif ekleme,
4. Var olan desene anımsama (hatırlama) veya anıştırma (ima) yoluyla yeni bir motif ekleme
5. Var olan desene ödünç alma yoluyla yeni bir motif ekleme
6. Var olan desendeki motifleri yansılama, öykünme veya dönüştürüm yoluyla çeşitlendirme ve değişikliklerini üretme
7. Var olan desene kesyap (kolaj) yoluyla yeni bir motif ekleme

Desen ve motiflerin edinimi bağlamında, dokuyucuların kendi yükledikleri anlamların dışında, anlama ilişkin herhangi bir bilgisinin olması beklenemez. Dokuyucu veya kaynak kişiler tarafından dile getirilip kayıt altına alınan bilgilerin kurgusal veya saptırıcı (spekülatif) olduğu önermesi geçerlidir. Anlamanın sorunsallaştığı çağımızın, dokuyucusu, belli bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dokumalar yaratmak yerine, önceki dokumaları örneklerden, modellerden desenlerden bakarak yeniden dokur, onlarla kültürel bellek düzleminde oynar. Aktulum'un (2011) görüşlerinden yola çıkılarak, iletişim yollarının ve araçlarının çeşitlendiği ve bunun yanında ülkeler veya kentler arasında kültürel alışverişlerin alabildiğine çoğaldığı dönemlerde “ötekini taklit etme” edimi, daha doğrusu içgüdüstü dokumalardaki motiflere de yansımıştır, diyebiliriz. Yeni dokumaların üretimi geleneksel olsalar bile, yazın dilinde *çeşitleme ilkesiyle* üretilen, bir tür *taklitle yeniden yazma* işlemidir diyebiliriz. Günümüzün dokuyucusu

tarafından üretilen dokumalar öncelikle biricik olma niteliğini bunun beraberinde de anlamsal arka planını yitirmiştir. Anadolu'nun birçok farklı yöresinin kilim ve halı dokumalarında aynı, benzer veya çeşitleme motiflere ve desenlere sıkça rastlanmaktadır. Bu nedenle günümüz dokuyucularının desenler ezberlerinde olsa bile, anlamları konusundaki beyanları güvenilirlik açısından zayıftır.

Aktulum (2007:223), bir metnin içinde başka bir metnin izlerini taşımasıyla yaratılan “ayrışıklık”ğı kolaj olarak tanımlamakta ve dolayısıyla metinlerarasında yapılan her türden alıntı ya da göndergenin bir “kolaj” niteliğinde aktarıldığını belirtmektedir. Önceden söylenmiş, yazılmışa, tasarlanmışa ya da üretilmişe gönderme yaparak temel amacın “yineleme” düşüncesine yaslandığı çalışmalar, alıntılardıkları her türden izleği ve/ya biçemi bir çeşit yeniden üretme sürecinin bir parçası haline getirmektedirler. Böylece anlamını bir başkasından alan yapıtlar farklı uzamları ve farklı zamanları iç içe sokarak kendilerine, alıntıya açık bir yapıt olma özelliği katmaktadırlar.

Günümüzün görsel algıya seslenen sınırsız kaynaklarına maruz kalan, geleneksel dokuyucusu açısından motiflerarası kültürel alışveriş kaçınılmazdır. Bu kültürel alışveriş, alıntılamanın, anıştırmanın ve aşırmanın yer aldığı “ortak birliktelik” ilişkileri yanında türev ilişkileri olarak sınıflandırılan yansılama, öykünme ve dönüştürüm gibi yöntemlerle de gerçekleşmektedir. Daha çok yazın alanında başvurulan bu yöntemler, desen ve motif tasarımı alanında da benzer bir işleyişi mümkün kılmıştır.

Yukarıda sayılan desen türetme kaynakları yeni üretilen desenin ayrışık olmasını sağlar. Motifin anlamını türetme kaynağından aldığını varsayarsak, geçmiş zamanları çağımıza taşıyarak, kendisine simgesel olanları da kapsayan anlamsal yoruma açık bir nitelik kazandırmaktadır. Bu noktada sorumluluk motifin simgesel anlamını yorumlayan, aktaran ve yazan araştırmacıya aittir. Motiflerin simgesel anlamlarına yönelik hazır veriler ve öznel yöntemler yerine nesnel yöntemler tercih etmek, güvenilir bilgiler sağlamak açısından gereklidir.

Dokumaları kopyalamak bir başka deyişle aynısını yapmak, benzerini üretmek, halkbilim açısından dönüştürmek olarak yorumlanabilir. Dokumalar dönüştürme ilkesine göre bir dönemden diğerine, bir yöreden diğerine yinelenirler. Bir motifin biçimsel olarak onlarca farklı değişkesi vardır. Taşıdığı söylenen simgesel anlamlar da biçimle birlikte dönüştürülerek yinelenir. Yinelenme sürecinde ekleme veya çıkarmalar, çağın koşullarına göre düzeltmeler, düzenlemeler oluşabilir. Böylece motiflerin anlam boyutunda kuşaklar arası aktarımlarda değişiklikler oluşabilir.

Dokumaların motiflerinin anlamlandırılması uğraşısı, motifin dokuma uzamından ayrıştırılarak soyut olan başka bir uzama taşınmasıyla başlar. Bu noktada motifler artık sözlü kültürün inceleme alanına girerler. İnceleme konusu yapılan motiflerin herhangi bir sözlü kültür ürünü gibi, hangi ortam ve koşullarda yürütüldüğünü göz önüne alarak çözümlenmesi doğru sonuçlar verir.

## **Sonuç ve Öneriler**

Başlangıcından günümüze geleneksel dokumalardaki desenler ve desenleri oluşturan motiflerin kültürel açıdan toplumlar arasında bir dil yarattığı ve bu dilin geleneksel toplumlarda duygu ve düşünceleri dile getirmesi bakımından önemli bir işleve sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Anlamın tanımından yola çıkılarak sadece sözsel sanatların bir anlamı olduğu, görsel sanatların anlamdan çok bir değeri olduğu sonucuna varılmaktadır. Anlam düşünsel bir olguyu açıklar, duygusal bir olguyu açıklamaz. Anlam kavramının tanımından hareketle motiflerin anlamı diye bir kavramın varlığından söz etmememiz gerekir ancak motifler söz konusu olduğunda kastedilen anlam biçimi simgesel anlamdır. Bu çalışmada motiflerin ortaya çıkışından başlayarak, yapısalcı kuramın yöntemleri doğrultusunda, yapılan anlamlandırma çalışmaları göstergebilim ve anlambilim perspektiflerinin sınırları içerisine oturtulmaya çalışılmıştır. Araştırmacı açısından motiflerin bir gösterge olarak kabul edilmesi durumu, motif anlamlandırmada kolaylaştırıcı bir unsur olarak ele alınmıştır. Her dokuma kendinden önceki dokumaların izlerini taşır. Bu nedenle anlamlandırma çalışmaları biraz da kültürel tarih penceresinden bakılarak yapılmalıdır.

Tarihsel süreç içerisinde mağara duvar resimlerine bakıldığında temel gönderge gerçekliğin kendisi, bir başka deyişle önce doğa, daha sonra ise ülkeler arası alışverişlere bağlı olarak öteki halkların kültürel değerleri olmuştur. Böylece betilerin üretiminde ya da tasarımında, coğrafi koşulların da etkisiyle nesnel gerçeklikten olduğu kadar kültürel bellekten, değişik sanatsal biçimlerden yararlanılmıştır. Belirli bir kültürel ortamda biçimlenen insan bilincinin dış etkenleri içselleştirip kendini ifade etme gereksinimi bu yolla karşılanmıştır. Böylece sanat yapıtlarının kültür, kimlik vb. konusunda bilgi veren bir dolayım durumuna geldiği görülmüştür. Bir sanat dalı olarak düşünüldüğünde dokuma kültürünün oluşumunda yaşanan coğrafyanın etkili olduğu yadsınamaz. Öncelikli temel işlevler olan yeri veya duvarı örtme, taşıma, depolama gibi amaçları güderek üretilen dokumalar asla sıradan bir meta olmamıştır. Belli bir gereksinime yönelik olarak üretilen dokumalar bezekleriyle, motifleriyle ön plana çıkmıştır. Onları süslü yapan, renkleri ve üzerlerindeki motiflerin birleşmesiyle oluşan desenleridir.

Dokuma desenlerindeki motiflerin oluşumunda birçok etken söz sahibidir. Dokumacı toplumlar, çeşitli kaynaklarından esinlenip beslenerek aldıkları malzemeyi, aynı zamanda bir çeşit gösterge, yani anlamlı dizge durumuna getirmişlerdir. Bu amaç doğrultusunda simgeler, simgesel anlamı olan motifler ortaya çıkmıştır. Yaratılan simgeler, toplumdaki törel ve geleneksel tutumların, değerlerin, inançların ve büyü düşüncesinin bir gereği olarak algılanmış ve bu değerler dokumalarda renk ve biçim olgularıyla görünür kılınmıştır.

Bazen motifler, doğa ve doğa güçlerinin taklidine yönelik bir tür öykünme olarak görülmüştür. Çağlar boyu toplumları etkileyen dinler, göçler, savaşlar, gotik, barok vb. biçimler, tarihsel ve ideolojik koşullar, simgesel göstergeler biçiminde desenlere ve motiflere



yansımasıdır. Zamanla yeni göstergeler, yeni motifler yaratmak güçleşmiş ve esinlenme, alıntılama, taklit, anıştırma, ödünç alma, kesyap, dönüştürümler yoluyla çeşitlendirme ve değışkelerini üretme gibi yollarla üretimler başlamıştır. Tekrarlanarak yeniden üretilen her motif, ilk üretilen örneğin temel göndermeleri haline gelmiştir. Ayrıca, farklı yöreler arasındaki siyasi, ekonomik ve kültürel olmak üzere birçok farklı türlerin estetik bileşenleri, geleneksel dokumalarda biçimsel dönüştürümlerle yinelenerek göstermelik bir etki yaratmak amacıyla da kullanılmıştır. Belirtilen etkilerin sembolik biçimleri, dokumalar üzerinde temel bir gönderge konumunda yer almıştır. Farklı yörelerin dokumaları arasında benzer motiflerin birbiri içinde tekrarlandığı görülmüştür. O kadar öyle ki çeşitli ülkelerin modaları, farklı iletişim araçlarıyla farklı ülkelerde ilgiyle takip edilmiş, zenginliği ve ihtişamından ötürü halılar, dokumalar birer yatırım aracı haline gelmiştir. Motiflerin simgesel anlamından öte dokumanın kendisi, goblen veya tapestry biçiminde soyluluk ve asaletin simgesi olmuştur.

Birçok kaynaktan geçmişten günümüze kullanılan motiflerin dili ve anlamları bulunduğu, bazı desen ve motiflerin simgeledikleri anlamlar olduğu belirtilmektedir. Geleneksel, yöresel dokumaların, dokuyan kadının mesajlarını ve içinde bulunduğu ruh halini, özlemlerini, dileklerini, deneyimlerini, acılarını, sevinçlerini ve kısaca içinde bulunduğu fiziksel- duygusal koşulları ifade ettiği ileri sürülmektedir. Gerçekten de bu halı, kilim, heybe vb. dokuma örnekleri dokuyanların beklentilerini, ruhsal durumlarını, özlemlerini, acılarını, inançlarını, anılarını kısacası bütün yaşamlarını yansıtan simgesel anlamlarla dolu mudur? Taşpınar halıları, Bayat kilimleri, Niğde, Muğla, Milas, Kırşehir halıları ve düz dokumaları gibi alanda tarafımızdan yapılan çalışmalarda dokuyucuların motiflerin anlamlarına yönelik herhangi bir bilgiye ve görüşe sahip olmadıkları ortaya çıkmıştır. Köklü bir dokumacılık kültürüne sahip olan bu yörelerdeki dokuyucuların, dokudukları motiflerin anlamlarına yönelik herhangi bir fikrinin olmaması, motif anlamlandırmalarının nasıl ve kim tarafından yapıldığı sorusunu akla getirmektedir. Bu soruya gereken yanıtı verebilmek için birçok başka soruya açık ve net yanıtlar bulmak gerekmektedir. Sonraki çalışmalara konu veya ilham kaynağı olabilecek bir dizi soruyu irdelemek gerekmektedir. Bu sorular: Var olduğu ileri sürülen bu anlamları motiflere kimler yüklemiştir? Motifler ilk ortaya çıktıklarında bir anlamla yüklü olarak mı doğmuşlardır? Sonradan zorlama bir anlamlandırma var mıdır? Hangi motifin ne anlama geldiğini ileri süren yazarların dayanağı nedir? Motifleri anlamlandırmada tarihsel bir süreç yaşanmış mıdır? Motiflere yüklenen anlamlar ikonografik açıdan irdelenmiş midir? Farklı motiflerden oluşmuş bir dokumayı anlamlı bir izlek gibi okumak gerekir mi veya nasıl okumak gerekir? Motifin varsa anlamı kime mesaj verir? Bir mesaj okumak için mi dokuma satın alırız? Motifler nesneyle ilişkili olan ve ölçülebilir uzama mı yoksa düşsel uzama mı gönderme yapar? Dokuma betisel bir sanat olduğu için sözlü bir biçime dönüştürülerek anlatılması doğru mudur? Çağımızda motiflerde betisel ve anlamsal bağlamda bir yaratı ve özgünlük sorunu var mıdır?

Motif anlamlandırma çalışmaları göstergebilim ve simgeciliğin dışında, halkbilim, kültürel antropoloji, hermönetik (yorumsama), sanat tarihinin alt dalları olan ikonoloji ve ikonografi

gibi bilim dallarının yöntemlerinden yararlanılarak da yürütülebilir. Bu bilim dallarının yöntemsel kılıfları üzerinden daha nesnel sonuçlara ulaşılabilir.

## Kaynakça

- Akar, Azade; Keskiner, Cahide (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 2.
- Aktulum, Kubilay (2007). *Metinlerarası İlişkiler*, (3. Baskı), İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aksan, Doğan (2009). *Anlambilim. Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınları.
- Ensminger, M. Eugene; Parker, O. Rick (1986). *Sheep and Goat Science*. 5. Edition. The Interstate Printer and Publishers, Inc. Danville, Illinois.
- Ateş, Mehmet (1996). *Mitolojiler, Semboller ve Halılar*. İstanbul: Symbol Yayıncılık.
- Ateş, Mehmet (1997). *Kilims and Symbols*. İstanbul: Symbol Yayıncılık.
- Barthes, Roland (1979). *Göstergebilim İlkeleri*, (Çev. Berke Vardar, Mehmet Rifat), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 337, Bilim Dizisi: 8.
- Barthes, Roland (2014). *Göstergeler İmparatorluğu*, (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Biröl, İnci A. (2008). *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Biröl, İnci A.; Derman, Çiçek (2008). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları
- Çotuksöken, Betül (1991). *Felsefi Söylem Nedir?*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Erbek, Mine, (2002). *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, Necmettin (2007). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Esin, Emel (2003). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Evecen Arzu (2014). *Modada Giysilerarasılık. Sanatta Yeterlilik tezi*. T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Görgünay, Neriman (2002). *Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El Sanatlarımızdaki İzleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 2987, Sanat Eserleri Dizisi: 442, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Guiraud Pierre (1990). *Göstergebilim*, (Çev: Mehmet Yalçın), Sivas: Önder Matbaacılık.
- Günay, Doğan (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yay.

- Günay, Doğan (2004). *Dil ve İletişim*. İstanbul: Multilingual Yay.
- Günay Doğan, (2008). *Göstergebilim Ders Notları* (Basılmamış).
- Gürsu, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı – Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınları, Çeltüt Matbaası.
- Hull, Alastair (2000). *Kilim, The Complete Guide*. Thames and Hudson pub. London.
- İnan, Abdülkadir (1998). *Makaleler ve İncelemeler*. II. Cilt. Türk Tarih Kurumu Yayınları: VII, Dizi-sayı:51, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kafesoğlu, İbrahim (2003). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları: 376, Kültür Serisi: 128.
- Keskiner, Cahide (2007). *Turkish Motifs*. İstanbul: TTOK Yayınları.
- Kırzioğlu, Neriman Görgünay (2001). *Altaylardan Tuna Boyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları; 2753, Sanat Eserleri Dizisi; 366.
- Middleton, Andrew (1996). *Rugs and Carpets, Techniques, Traditions and Designs*, Mandarin Ofset.Hong Kong.
- Mülayim, Selçuk (1996). "Tanımsız Figürlerin İkonografisi". *Türk Soyul Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Birinci Şöleni Bildirileri*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınlar. Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi: 11. Kayseri.
- Ögel, Bahaeddin (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, 1. ve 2. Cilt. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları:638, Kültür Eserleri Dizisi:46, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, Bahaeddin (2003). *Türk Mitolojisi*, I. Cilt, Türk Tarih Kurumu, VII. Dizi, Sayı:102, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin (2006). *Türk Mitolojisi*, II. Cilt, Türk Tarih Kurumu, VII. Dizi, Sayı:102, Ankara.
- Rıfat Mehmet (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Ercan Ofset.
- Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stone, Peter (2004). *Tribal and Village Rugs*. Thames and Hudson Pub. 12.
- Türer, Celal (2003a). *Charles S. Peirce Pragmatik Felsefesi*. Ankara: Üniversite Yayınları.
- Türer, Celal (2003b). "Charles S. Peirce'ün Epistemolojisi", *Bilimname* II, 2003b/2, 23-52.
- Türkçe Sözlük (2011). "Anlam, Kavram, Motif, Simge ve Simgecilik maddeleri", (11. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları,
- Uğur, Nizamettin (2007). *Anlambilim, Sözcüğün Anlam Açılımı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Uraz, Murat (1994). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.
- Wells, Calvin (1994). *Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Dünyası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Valcarengi, Dario (1994). *Kilim History and Symbols*. Electa/ Abbeville Pub, Milan/Newyork.



\*Makalenin Türü: Derleme / Compilation

\*Geliş Tarihi / First Received: 26.02.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 16.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Soysaldı, A. (2022). "Tekstil El Sanatlarında Su ve İbrik Motifleri".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 446-454.

\*Citation: Soysaldı, A. (2022). "Water And Ewer Motifs In Turkish Textile Handicrafts".

Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 446-454.

## TEKSTİL EL SANATLARINDA SU VE İBRİK MOTİFLERİ

*Aysel SOYSALDI\**

### Öz

Türklerde su her çağda mukaddes ve saygılı tutulmuştur. Suyun "Ab-ı Hayat" olması, "Su gibi Aziz ol" duaları, misafir ve büyüklere ibrik-leğenle abdest suyu dökme geleneği Türk-İslam kültürünü yansıtmaktadır. İnsan bedeninin yaratılışındaki dört unsurdan birinin su olması ve bu unsurun en güzel huyları sembolize etmesi suyun önemini artırmıştır. Türk dünyasında kutlanan Nevruz-yeni gün-baharın başlangıç bayramında su kültürünün ayrı bir önemi vardır. Kültürel mirasımız olan saray ve halk sanatlarında su kültürünün sembolizmi olan motiflerden en önemlisinin ibrik olduğu bilinmektedir. Türk-İslam etnografyasının önemli grubu olan tekstil malzemelerin başında halı ve kilimler gelir. İbrik motifli halı ve kilim seccadelerde sıklıkla karşılaşılan bir bezemedir. Geleneksel kız çeyizinde bulunan peşkir ve para keselerinde de ibrik motifleri işlenmiştir. İbrik motifleri genellikle sade olmakla birlikte çok süslemeli olanları da vardır.

**Anahtar Sözcükler:** Motif, Su, İbrik, Halı, Kilim.

## WATER AND EWER MOTIFS IN TURKISH TEXTILE HANDICRAFTS

### Abstract

Water has always been held sacred and respectful by the Turks. The fact that water is "elixir of life", the pray of "Be Saint like Water", and the tradition of pouring ablution water for guests and elders in a ewer-basin reflect Turkish-Islamic culture. The fact that one of the four elements in the creation of the human body is water and this element symbolizes the most beautiful habits has increased the importance of water. The cult of water has a special importance in the holiday of Nevruz-new day-Spring, which is celebrated in the Turkish world. It is known that the most important motif, which is the symbolism of the water cult in the palace and folk arts, which is our cultural heritage, is the ewer. Carpets and kilims come first among the textile materials, which are the important group of Turkish-Islamic ethnography. The ewer motif is a frequently encountered decoration on prayer carpets and rugs. The ewer motifs were also embroidered on the peşkir and money bags found in the traditional girls' dowry. Although the motifs of the ewer are generally plain, there are also some very ornate ones.

**Keywords:** Motif, Water, Ewer, Carpet, Rug.

\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara.  
[asoysalster@gmail.com](mailto:asoysalster@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-0477-3612.

## **Giriş**

Bedenimizin aslı su ve toprak olmakla birlikte her türlü besin kaynağı da su ve topraktır. Dolayısıyla besin zincirinin başı ve sonu da topraktır. Bedenimiz besinleri su sayesinde alabildiği gibi topraktan da susuz hiçbir besin kaynağı veya canlı yetişmez. Dolayısıyla bilindiği gibi dünyadaki hayat kaynağı olan su, insan vücudunun ortalama % 60-70'i sudur. Su aynı zamanda bedeni temizleyen, her türlü pislikten arındıran bir varlıktır. Su bedenin dışını temizlediği gibi, içini de toksin vb. zararlılardan temizleyerek vücudu hastalıklardan korur ve kurtarır.

Türk mitolojisinde su kültü ve Türklerin dini inanışlarında suyun yeri bir hayli önemlidir. Türklerde su her çağda mukaddes ve saygılı tutulmuştur. Göktürk yazıtlarında “İduk yer-sub” yani “Mukaddes yer ve su” tabiri sıkça kullanılır, “Ab-ı Hayat” için Kutadgu Bilig’deki su ile ilgili inanışlarda; Türklerin “Tiriglig suyu” yani “Dirilik suyu”, “İdillig su” yani “Kadehlik su” olarak, İnsana hem dünya hem ahiret hayatını veren su kültü şeklinde ifade edilmektedir. Ayrıca Dede Korkut metinlerinde de “Oğuz beyleri hep yettiler, Aru sudan abdest aldılar, Ağ/ak alınlarını yere koydular, İki rekât namaz kıldılar, Adı görklü Muhammed’e salâvat getirdiler...” gibi namaz anlatılarına sıkça rastlanır (Ögel 1995: 327-328).

Anadolu’da su içme bir saygı davranışı olarak oturularak içilir. Halk arasında su veren kişilere, özellikle de çocuklara “Su gibi Aziz ol” denir. Azizlik İslam’dan önce vahiyle indirilen kutsal kitaplara inanan, tek tanrılı dinlerde de yüceltilen insanlara atfedilen kutsallık sıfatıdır. Bu isimle yüceltilen insanlar daima doğru, dürüst, fedakâr, alçak gönüllü, cömert ve affedicidir yani hoşgörülüdür.

Türk dünyasında kutlanan Nevruz-yeni gün-baharın başlangıcının bayram olarak kutlanmasında su kültürünün ayrı bir önemi vardır. Cemrenin suya, toprağa ve havaya düşmesi olarak bilinen tabiatın uyanışı bir su kenarında kutlanır. Ayrıca birçok yerdeki nevrüz kutlamalarında su üzerine yazılan şiir, mani vb. deyişlerin yanında testi veya ibrikle su dökülerek yapılan gösteriler de yer almaktadır.

Yunus Emre’nin “Öğüt Kitabı” anlamına gelen “Risâletü’n Nüşhiye” adlı manzum mesnevisinde; insanın yaradılışını anlatırken toprak ve su kültü şöyle işlenmektedir.

Padişahın hikmeti gör neyledi

Od u su toprağ u yile söyledi

Bismillâh diyüp getürdi toprağı

Ol arada hâzır oldu ol dağı



Toprağ ile suyu bünyâd eyledi  
A’na Âdem dimeği ad eyledi

Yıl gelüp arduca depretdi anı  
Adan oldu cism-i Âdem bil bunı

Surete cân girmege ferman olur

Padişah emri ana derman olur... (Göçgün 1995:51; Gölpınarlı 1943: 9-42)

Bunun günümüz Türkçesiyle kısaca ifadesi şöyle yapılmıştır. “Allah’ın yüce bilgi ve becerisini gör! Ateş, su, toprak ve havaya seslenerek neler yaptı! Bismillah diyerek toprağı getirdi. O sırada su da orada hazır oldu. Toprak ve suyu çamur haline getirdi. Bu çamura şekil verip adına Âdem dedi. Ardından yel/hava gelip bu beden kalıbını kuruttu. Adem’in cismi bu şekilde oluştu. Bu kurutma işleminden sonra ateşte ısıtılıp kızdırıldı. Bu kızdırma ile bu kalıba ulaştı canı. Allah bu kalıba ruhundan ruh üfleyerek can verdi, ona güç ve kuvvet verdi”. Yunus mesnevinin devamında bu maddelerin her birinden dörder huy geldiğini, toprak ve su insanın iyi huylarının, diğer ikisi olan hava ve ateş ise heva ve heves huylarının kaynağı olarak ifade eder. Ayrıca “Can ile de dört yüce vasıf; İzzet, Vahdet, Hayâ ve Edep” halinin geldiğini söyler (Dilaver 2017: 339-340).

Mevlana Celaleddin-i Rumi’nin yedi öğüsünde “Cömertlikte su gibi ol, şefkat ve merhamette Güneş gibi ol, tevazuda toprak gibi ol, öfkede ölü gibi ol, ya olduğun gibi görün, ya görüdüğün gibi ol” der. Hacı Ahmet Kayhan duasında; “Allah’ım lütfet ki su gibi her yere canlılık ve hayat bahşeden, toprak gibi her şey üstüne bastığı halde nimetlerini esirgmeden herkese veren” olmayı dilemektedir. Aşık Veysel’in dediği gibi “Karnın yarıp, yüzünü yırtsan bile seni gülle karşılayan toprak” gibi olmayı öğütlemektedir. Dolayısıyla toprak ve su hayatın iyilik harcını oluşturmaktadır.

Türk atasözlerinden “su testisi su yolunda kırılır” sözünde; Testiden kastedilen insan bedenidir, “İnsan içinde ne taşırsa o yola gider, o yolda ömrünü harcar ve ölür” anlamındadır. Helal yiyerek bedenini temiz gıdalarla doldurmanın ve helal rızık için ömrünü harcamanın yanında, güzel ahlak sahibi olarak ruhunu manevi rızıklarla doldurma peşinde koşanların da Allah yolunda ahiret âlemine kavuşacağı anlatılmaktadır. İslam hayat estetiğinde abdestin su ile bedeni temizlemesi gibi, ruhun da temizlenmesi gerektiği hatırlanmalıdır. Bu açıdan düşünülürse seccadelerdeki göz önünde olan ibrik yanırlarının ruhun temizlenip saflaşarak, Aziz sıfatına ulaşmasını, sembolize ettiği söylenebilir. “Temizlik imanın yarısıdır” Hadis i Şerifi ile kastedilen hem bedeni hem de ruhi temizlik olsa gerektir. “İslam inancında abdest esnasında yıkanan uzuvlardan günahların döküldüğü, mahşerde Müslümanların abdest almaları nedeniyle yüzleri, el ve ayakları parlak olması durumunda çağrılacaklarını ifade

eden hadisler, bu manevi arınmışlığa işaret eder. Ayrıca Müslümanların büyük bir değer verdiği zemmeh ve bu suyun bulunduğu ibrikler de kayda değerdir (Altier 2019: 153). İbrik motifleri camilerdeki sıva üstü kalem işi süslemelerde, ibrik şeklinde istif "Esmâ-ül Hüsnâ" yazılı bezemelerde de görülmektedir (Fotoğraf 3).

Farsça "abriz" yani "su dökken" kelimesinin Arapçalaşmış şekli olarak kabul edilen ibrik, su ya da başka sıvı koymaya yarayan kulplu ve emzikli kap olarak tanımlanır (Altier 2019: 151). Türk-İslam kültüründe ibrik metalden yapılan, el yıkama ve abdest alma temizlik işlerinde kullanılmak üzere içine su doldurulan, musluk olmayan evlerde aile büyüklerinin eline su dökme eşyasıdır. İbrik ve leğen birlikte kullanılan misafirlere su ikramı yapılan eşya takımıdır. Testi ise topraktan yapılan, içme suyu doldurulan yine su taşıma ve saklama için kullanılan bir eşyadır. İbrik ve testi içinde su sembolik anlamlar ifade etmektedir. Türk-İslam kültüründe suya ve temizliğe verilen önem birçok saray ve halk sanatında ibrik motifinin işlenmesiyle anımlandırılmıştır. "Osmanlı maden sanatı üzerinde yapılan araştırmalarda Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki tombak ve gümüş ibrikler makale konusu olmuştur (Fotoğraf 4). Müzedeki beş adet ibrik tombak malzeme ile yapılmış, bir tanesi ibrik ve süzgeçli leğen takımıdır. Tombak, bakıra yüzde on oranında çinko katılarak elde edilen, altın görünüşüne sahip madeni bir alaşımdır. Tombak malzemeden imal edilmiş başlıca kap türleri, ibrik, leğen, hamam tası, kahve güğümü, gülâbdan ve buhurdanlardır. Bunlar arasında en bol sayıdaki eserler, ibrik ve leğen türündedir" (Fotoğraf 1), (Tuncel 2006: 195-212).



**Fotoğraf 1.** Abdest leğeni ve ibriği, Yozgat Müzesi.

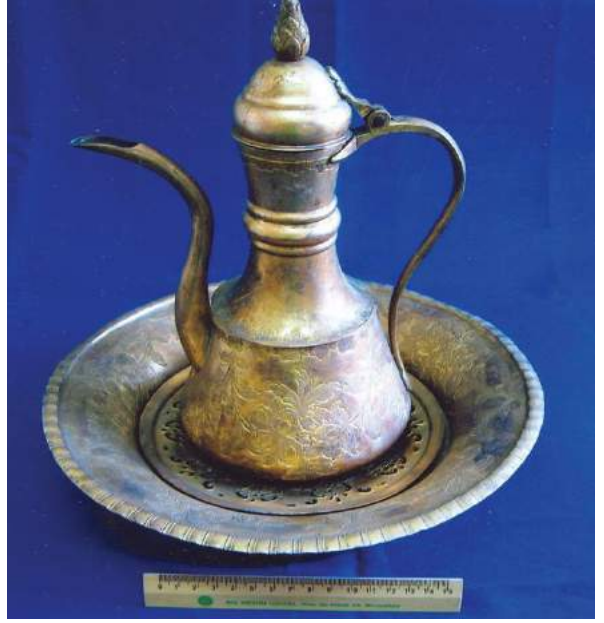


**Fotoğraf 2.** şerbet ibriği, Azerbaycan.

(Soysaldı Arşivi).



**Fotoğraf 3.** Cami duvarı yazılı ibrik motifleri, Burdur-Tefenni-Belkaya Köyü camii mihrap duvarı, sıva üstü kalem işi, (Soysaldı arşivi 2013).



**Fotoğraf 4.** Tombak ibrik-leğen, Topkapı sarayı, (Tuncel 2006: 211).

### **Halı ve Kilimlerde İbrik Motifi**

Türk-İslam kültüründe ibrik motiflerinin en çok uygulandığı etnografik tekstil malzeme arasında halı ve kilim seccadeler, para keseleri ve peşkirler dikkati çekmektedir. Bu eserler maddi kültür mirasımız ve taşınabilir kültür varlıkları arasında tanımlanmaktadır. Ancak bu eserler aynı zamanda somut olmayan kültür mirasımızın göstergeleridir. Çünkü bu eserler üzerindeki bezeme ve renkler insanların hayat tarzlarını, özellikle de dini felsefe, ibadet ve dua biçimlerini, özellikle ibadetin nasıl, hangi ortamda, hangi duygu ve düşüncelerle yapıldığını anlatmaktadır. Rahmetli Prof. Y. Kenan Özbel’de “El sanatları arkeolojik tabletler gibidir, onu yapan ve kullanan milletin hangi ortamda, nasıl yaşadığını, gelenek-görenek ve inançlarını anlatır” demiştir.



**Fotoğraf 5. Kilim seccadeler, a) saf seccade, b) kilim yayğı, Erzurum, (Soysaldı arşivi).**

Erzurum, Burdur, Antalya ve Kırşehir’de tespit edilen seccade kilim ve halı örnekleri yanında ulaşılamayan birçok yörenin halı ve kilim dokumalarında ibrik motifleri görülmektedir. Halı ve kilim seccade ve yaygılarda ibrik yangışları zeminde, mihrap tepeliğinde, mihrabın üst köşelerinde veya mihrap nişi içinde yer almaktadır.

Erzurum Kilimlerinde ibrikler bir kaide üzerinde, dörtgen ve üçgen hazneli, kulplu, emzikli ve kapaklı olarak biçimlendirilmiştir. Soldaki üç mihraplı saf seccadenin mihrap tepelerinde yer alırken diğer kilimde verev hatlı bezeme kuşaklarından ikisi ibrik motifleriyle süslenmiştir. (Fotoğraf 5).

Burdur ve Antalya halı yayğı ve seccade örneklerinde ise dörtgen veya geometrik hazneli dört bölmeli süslenmiş, kulplu, emzikli ve kapaklıdır (Fotoğraf 6-7). İbrik hazneleri dört yapraklı yonca ve beneklerle süslüdür. İbrik motiflerinin emziklerinden akan su yerine, karanfil çiçekleri çıkar. Güzel kokulu karanfil çiçekleri çevresine güzellik saçan temiz ruhlu bir kişiliğin ifadesi olsa gerektir. “Konya Lâdik seccadelerinin mihrap köşelerinde de ibrik motifleri bulunmaktadır. İbrik motiflerinin bazılarının ucunda karanfil yer almaktadır. Yöre halkı tarafından bu motif “Karanfilli İbrik” olarak isimlendirilmektedir” (Akpınarlı 2016: 967-968).





**Fotoğraf 6.** Taban halısı köşe detayı, 19.yy. Burdur Müzesi(Soysaldı arşivi, 2013).



**Fotoğraf 7.** Halı seccade mihrap detayı, Özel koleksiyon, (Soysaldı arşivi, 2011).

Kırşehir-Mucur seccadesinde mihrap köşelerinde büyük yuvarlak hazneli simetrik duran, iki ibrik yer almaktadır. İbrik haznesi üç rozet çiçeği, kapak üzeri de tığlarla süslenmiş estetik kaygıyla tasarlanmış hissi uyandırmaktadır. Köşelerde tek başına olan bu vurgulu ibrik motifleri seccadenin bezeme karakterini oluşturmaktadır.

Seccadelerdeki bu yanlış insanlara temizliği ve abdest almayı hatırlatmak için kullanılmış olsa gerektir. Bazı kaynaklarda bu motifin dokuma halı ve kilim seccadelerde abdest almayı sembolize eden, küçük bir motif olarak uygulandığı ifade edilmektedir (Ston, 1997:75).



**Fotoğraf 8.** Kırşehir-Mucur seccadesi, (Soysaldı arşivi).



### **Para Kesesi ve Peşkirlerde İbrik Motifi**

Para keseleri genellikle tığ örgüsü ile sık ilmekli örülmüştür. Çeyizlerde mutlaka bulundurulur, damada ve arkadaşlarına hediye edilir. Genellikle orta kuşak süslemelerinde çeşitli bezemeler yer alır. Bu bezemeler arasında ibrik motiflerine de rastlanır. Bu keselerdeki kazancın helal ve bu kazançla alınacak rızkın temiz olması Türk-İslam inancının en önemli ahlaki ilkelerindedir. Helal rızıkla büyütülen çocukların iyi ahlaklı, ana-babaya saygılı, topluma faydalı insanlar olacağına inanılır. İbrik motifinin temiz bir su gibi helal kazancın sembolü olarak keseye işlendiği söylenebilir. Bolu Gerede’de tespit edilen para kesesinde ibrik motifleri görülmektedir ( Fotoğraf 9).

Sofra sonunda el yıkatılması ve el kurulamak için peşkir/el havlusu sunma geleneksel sofrada adabının gereğidir. Bu peşkirlerin kısa kenarları su denilen bezeme kuşakları ile süslenmiştir. Peşkirler genellikle dokuma sırasında zemin atkı aralarına ilave edilen bezeme atkılarıyla meydana gelen motiflerle işlenmiştir. Bu kenar süslemelerinde elbette çok çeşitli çiçekler ve geometrik nakışlar yer almaktadır. Yozgat müzesinde karşılaşılan bir peşkirde iki dar kenar suyu arasında ibrik motifleri uygulanmıştır (Fotoğraf 10). Bu peşkirdeki bezeme kuşağını sınırlayan kenar suyunda su akış dalga yangışı, kırmızı beyaz ve mavi renkli, tekrar sıralamalıdır. Aradaki ibrik motifleri ise kırmızı ilave atkıyla oluşturulmuştur. Misafire sunulan ibrik motifli peşkirin temizlik ve helal rızık sembolize ettiği düşünülmektedir.



**Fotoğraf 9. Para kesesi, Bolu-Gerede, (Hatice Somçağ arşivi).**



**Fotoğraf 10. Peşkir detayı, Yozgat Müzesi, (Soysaldı arşivi).**

## Sonuç

Bu makalede ele alınan Türk-İslam etnografyasında birçok örneğine rastlanan tekstil eserlerdeki ibrik bezemeleridir. Bu bezemelere çoğunlukla halı ve kilim seccadelerde rastlandığı söylenebilir. Bunların yanında para kesesi ve peşkirlerde de yer aldığına şahit olunmuştur. Seccadelerdeki ibrikler genellikle mihrap köşelerinde ve tepesinde, bazen de zemin deseni içinde yer almaktadır.

İbrik motifleri dörtgen hazneli, hazne üzeri dört bölmeli farklı renk bezemeli olmakla birlikte bir tanesinin basık küre haznesi üç rozet çiçeği ile süslenmiştir. Bütün ibrikler tabanı kaideli, kulplu, emzikli ve kapaklıdır. Lâdik halılarında emziğinden karanfil çıkan örnekleri de mevcuttur. Seccadelerdeki ibrik motifinin Türk-İslam kültüründeki temizliğe verilen önemi ve namaz/salat için alınan abdesti sembolize ettiği düşünülmektedir. Suyun bedeni temizlediği gibi ruhun/kalbin temizliği ve yücelmesi de kul olmanın ifadesi secdeyi hatırlatmaktadır. Helal rızkın sembolü olarak para kesesinde ve peşkirlerde de ibrik işlendiği söylenebilir. Çünkü insanın içinde ne varsa dışa vurduğu da odur. İbriğe gülsuyu konursa gül kokar, şerbet konursa o kokar. Yani insan içine helal rızık alırsa güzel huylara sahip olacağına inanılmaktadır. İbriğin içine konan su hayat veren temel unsur olduğu gibi, şerbet ve gülsuyu gibi şeylerinde insanlara verdiği ferahlık gibi çevrenize huzur vermenizin de mesajını vermektedir.

## Kaynakça

- Akpınarlı, Hatice Feriha; Özdemir, Hande Ayşegül (2016) “Konya- Lâdik Halılarındaki Motiflerin İncelenmesi” idil, 2016, Cilt 5, Sayı 23
- Altıer, Semiha (2019) “Osmanlı Sanatı’nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi” *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, Yıl 17 Bahar Sayı 26. Çanakkale.
- Göçgün, Önder (1995) *Dünden Bugüne-Yunus Emre*, AKDITYK, Atatürk Kültür Merkezi Yay:92, Ankara.
- Dilaver, Faruk (2017) *Gel Dosta Gidelim (Yunus Emre Hayatı, Divanı ve Risaletün Nushiyye)*, Emre Bilişim Yayıncılık, Ankara.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, (1943) *Yunus Emre Divanı*, İstanbul.
- Stone, Peter, (1997) *The Oriental Rug Lexicon*, Thames&Hutson, London.
- Ögel, Bahaeddin (1995) *Türk mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanları)* II. Cilt, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara.
- Tuncel, Gül (2006) “Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki İbrikler” *Erdem*, 45 • 46 • 47, AKDITYK Atatürk Kültür Merkezi yay. Ankara.



\*Makalenin Türü: Derleme / Compilation

\*Geliş Tarihi / First Received: 06.03.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 14.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Gezer, Ü. (2022). “Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar, Türk Dokuma Sanatındaki Üslup, Desen, Motif ve Sembollerin Tarihine Bakış”. Hars Akademi, 5 (Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı), 455-477.

\*Citation: Gezer, Ü. (2022). “From The Beginning to the 16<sup>th</sup> Century Style, Pattern, Motif and Art in Turkish Weaving Art Overview of The History Of Symbols”. Hars Akademi, 5 (Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue), 455-477.

## BAŞLANGICINDAN 16. YÜZYILA KADAR, TÜRK DOKUMA SANATINDAKİ ÜSLUP, DESEN, MOTİF VE SEMBOLLERİN TARİHİNE BAKIŞ

*Ülkü GEZER\**

### Öz

İnsanlığın en eski sanatlarından biri dokuma sanatıdır. Doğasal olaylara karşı fiziksel olarak savunmasız olan ilkel insan önce giyimde daha sonra barınma ve ısınmada dokumayı kullanmıştır. İlk çağlardan itibaren gündelik yaşam pratiklerinin farklı alanlarında dokumayı kullanan ve geliştiren insanoğlu kültürel motifleri de üretimlerine eklemiştir. Zamanla her kültür kendi anlayışına göre dokumalarında süslemeler de yapmaya başlamıştır. Dünyadaki en eski uygarlıklarından biri olan Türkler de kendi kültürlerine göre dokumacılık sanatını geliştirmişlerdir. Orta Asya'daki Türkler ilk önce hayvanlardan elde ettikleri yünü bükerek iplik elde etmişler ve dokuma yapmışlardır. Daha sonra farklı malzemelerle dokuma yapımı gelişmiştir.

Orta Asya dokumalarında hayvan mücadele sahneleri ile başlayan dokuma motifleri, bulut parçaları, kuş, çiçek ve geometrik motifler eklenerek gelişmiştir. İslamiyet'in kabulünden sonra hayvan motiflerini kullanmayı yavaş yavaş azaltan Türkler, üsluplaştırılmış bitki ve geometrik motifleri ileri düzeyde geliştirmiştir. Selçukluların üst seviyedeki dokuma sanatı, Avrupa'da da tanınacak olan Osmanlı dokuma sanatının da temelini oluşturmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Türk, dokuma, üslup, motif.

---

\* Doç. Dr., İstanbul Arel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul. [ulkugezer@gmail.com](mailto:ulkugezer@gmail.com) / ORCID: [0000-0003-2796-3942](https://orcid.org/0000-0003-2796-3942)

## **FROM THE BEGINNING TO THE 16TH CENTURY, STYLE, PATTERN, MOTIF AND ART IN TURKISH WEAVING ART OVERVIEW OF THE HISTORY OF SYMBOLS**

### **Abstract**

One of the oldest arts of humanity is the art of weaving. Human beings, who need to protect themselves against natural conditions, used and developed weaving in clothing, shelter and heating, and later in different areas of their daily life. Over time, every culture has started to make decorations in their weaving according to their own understanding. Turks, one of the oldest civilizations in the world, have also developed the art of weaving according to their own culture. The Turks in Central Asia first obtained yarn by twisting the wool they obtained from animals and weaving. Later weaving with different materials developed.

Weaving motifs, which started with scenes of animal struggle in Central Asian weavings, developed by adding cloud pieces, birds, flowers and geometric motifs. The Turks, who gradually reduced the use of animal motifs after the acceptance of Islam, developed stylized plant and geometric motifs at an advanced level. The high-level weaving art of the Seljuks formed the basis of the Ottoman art of weaving, which would also be recognized in Europe.

**Key words:** Turkish, weaving, style, motif.

## **Giriş**

İnsanoğlu var olduğundan beri doğa şartlarından korunma ihtiyacı ile örtünmeye çalışmıştır. Bu ihtiyacı önceleri hayvan postları ile gidermişlerdir. Daha sonraları dallar, sazlar, otlar gibi bitkisel elemanlar kullanılarak örgü tekstil ürünleri oluşturmuşlardır.

“İnsan yaşamının her alanında görülen yüzey süslemeleri, insanın kendi vücudunu boyaması ile başlamış, mağara duvarlarına çizdiği şekiller ile devam etmiş ve daha sonra bunları oluşturduğu dokusal yüzeylere süsleme olarak aktarmıştır. İnsanın bu davranış ve istekleri; günümüzde de makyaj, tatoyaj, iç ve dış mekân süslemeleri olarak devam etmektedir. Bu tarzın ve süslemelerin oluşumları incelenirse; önce kişisel olmuşlar, daha sonra ise yöresel, ulusal ve evrensel örnekler olarak gelişerek gelenekselleşmişlerdir” (Uğurlu, 2021: 162).

MÖ. 7500-8000 yıllarında iki iplik sistemi ile dokuma kumaş oluşturma metodunun bulunduğu tahmin edilmektedir. Daha sonra ağızlık oluşturma sistemlerinin geliştirildiği ve Çin’de uzun yıllar kullanıldığı bilinmektedir. Bu metot Avrupa’ya ancak MS 3. yüzyılda gelmiştir.

Arkeolojik bulgular, MÖ. 6000-6500 yıllarında bugünkü dokumalar ile aynı özelliklerde dokunmuş kumaşlar kullanıldığını göstermiştir. Örneğin Çin’de, Mısır’da ve Anadolu’da günümüz kumaş dokularına çok benzeyen örnekler bulunmuştur. Ayrıca heykeller, resimler, kabartmalar gibi bulgularda da dokumacılığa ilişkin ayrıntılar fark edilmektedir.

Bozkır kültürünün başlangıcı olarak kabul edilebilecek MÖ. 3000’den itibaren hayvan üslubunun örneklerinin oluşmaya başladığı, Hunlar tarafından en olgun seviyesine ulaştırılan bir sanat anlayışının varlığını kabul edebiliriz.

## **14. Yüzyıl Öncesi Türk Dokuma Sanatı- Başlangıç Dönemi**

Anadolu’da yerleşmiş ilk Türk toplulukları ile Orta Asya’daki Türk topluluklarının hayatları birbirine benzemektedir. Ünlü Türkolog Jean-Paul Roux şöyle demektedir: “30 yıllık Türkolog olarak çok yer gezdim. Türklerin kökenini ve davranışlarını araştırırken Altay Dağlarını, Sibiryayı ve Baykal gölünü dolaştım ama en çok bilgiyi (Proto-Türkler ile ilgili) Anadolu topraklarında buldum” (Deniz, 2006: 8).

Orta Asya’daki Türklerde, dinsel törenlerin resmedilmesi, hareketli ve renkli hayvan sahneleri ile ilgili desenleri, motifleri, renkleri ortaya çıkarmıştır. Kutsallık atfedilen hayvanların savaş sahnelerinin de bulunduğu bu sanat zamanla “Orta Asya hayvan sanatı veya bozkır sanatı” ismini almıştır.

Arkeolojik, dini, mitolojik ve sanat tarihi ile ilgili kanıtlar Altaylar’daki Katanda, Noyun Ula, Pazırık, Şibe, Esik kurganlarının Büyük Hun Devleti’nin kültürünü temsil ettiğini gösterir. Bunlar en eski prens (tigin) mezarlarıdır.



Pazırık kurganından çıkan bulgular üzerinde hayat ağacı, hayvan savaş sahneleri, sekiz köşeli yıldız, ay, güneş, bölünme-çoğalma motiflerinin de ilk örnekleri bulunmaktadır.



Resim 1: Altaylar 5. Pazırık kurganında bulunan Pazırık halısı. MÖ. 3-2. yüzyıl Asya Hunları.  
<http://www.indigogallery.com.tr/aboutcarpets.htm>



Resim 2: Pazırık halısı, detay.



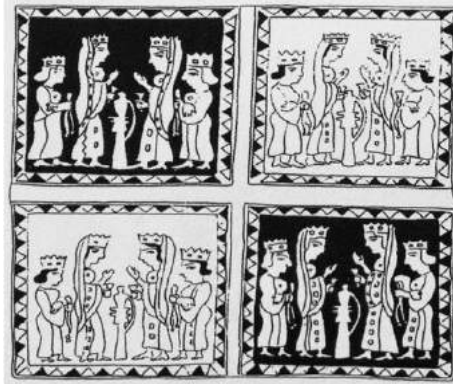
**Resim 3: Pazırık halısı, detay.**



**Resim 4: Pazırık 2. kurganından çıkarılan koç boynuzu motifli peynir tulumları**  
<http://www.klasikhali.com/pazyrvk.asp>



**Resim 5: Pazırık kurganından çıkarılan hayat ağacı motifli çocuk önlüğü ve keçe eşya**  
<http://onturk.wordpress.com/2011/03/09/pazirik-kurganlari/>



**Resim 6: Pazırık kurganından çıkarılan düz yaygı parçasında bir buhurdan etrafında ayın yapan soylu kadınlar tasviri. (ÇORUHLU, Y.)**



**Resim 7: Noinula buluntularından yün işleme örtü üzerinde su kaplumbağaları ve balıklar.**

(ÇORUHLU, Y.)

“Doğu Türkistan'da Lop gölü batısında Lou-Lan'da 3. ve 4. yüzyıllardan kalma düğümlü halı parçaları bulmuştur. Bu parçalar şu an Londra'da British Müzesi'nde ve Hindistan da Yeni Delhi Müzesi'nde bulunmaktadır” (Aslanapa, 2005: 19).

Uygurlar, Türk toplulukları içinde en önemlilerinden biridir, “Uygur Resim Sanatı” adı ile tanımlanan bu sanat üslubu Selçuklulara, oradan da Anadolu'ya girmiş, Osmanlı minyatür sanatında kendini sürdürmeye devam etmiştir.

Uygurların dini Budizmdir, bu nedenle motiflerinde Budizm ile ilişkili unsurlar görmek mümkündür. Örneğin sekiz köşeli yıldız, Buda'nın sekiz felsefesinin simgesidir. Elinde hatayı tutan Buda heykeli önemli bir örnektir. Lale ve çıkış noktası stilize edilmiş lotus olan üsluplaşmış hatayı de zaman içerisinde çeşitlenerek motif dünyamızı etkilemiştir.

Türklerin kurduğu, Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devletleri dönemlerinde İslam dinine geçiş yapılmış, bu da motiflerde insan ve hayvan figürlerinin azalmasına, giderek yok denecek kadar kaybolmasına yol açmıştır denebilirse de örneğin 400 yıl sonraki Selçuklu sanatında Orta Asya hayvan üslubu ile Uygur resim sanatı etkilerine rastlanmaktadır.





**Resim 8: Altay-Pazırık kurganı buluntusundan bir eğer üzerinde bulunan kanatlı gagah aslanın dağ keçisine saldırısı. (BİROL, İ.)**



**Resim 9: Astana'da (Kırgızistan) bulunan insan ve hayvan motifli ipekli kumaş parçası (BİROL, İ.)**



**Resim 10: Doğu Türkistan Lou-Lan'da Sir Aurel Stein'in bulduğu düğümlü halı parçası. Londra British Museum. MS 3.- 4. yüzyıllar. <https://www.asperahali.com/dogu-turkistanda-bulunan-halilar/>**



**Resim 11:** Doğu Türkistan Lou-Lan’da Sir Aurel Stein’in bulduğu düğümlü halı. MS 3.- 4. yüzyıllar.  
<https://www.dokuyan.com/dogu-turkistanda-bulunan-halilar/>



**Resim 12:** Hun devri Katanda kurganı. Erkek kaftanı. (ÇORUHLU, Y.)

Kurganlardan Hun devrine ait kumaş, keçe, yün, deri giysiler de ortaya çıkarılmıştır. İç gömlekleri, bir Hun asilzadesinin kaftanı, deri ve keçeden çizmeler, botlar, yün çoraplar, başlıklar gibi bozkır yaşamına uygun giyim kuşam örnekleri bulunmuştur. Bu giyim üslubu Göktürk devrinde de gelişmiş ve çeşitli eklemelerle İslamiyet devrinde ve sonrasında da devam etmiştir.





**Resim 13: Göktürk kadınlarının bindiği atların motifli eğerleri. Semerkant Sarayı fresklerinden. (GÖRGÜNAY, N.)**

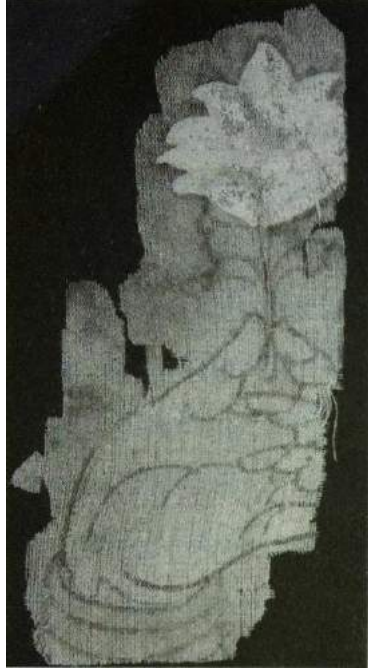
Halk geleneklerinde doğum, ölüm gibi günler önemlidir. Halılar, kilimler, dokumalar üzerlerinde taşıdıkları semboliklerle insanlara ömürleri boyunca eşlik etmişlerdir. Geçmişin düşünce, yaşantı, inanç ürünlerinin canlı tutulmasını ve çağlardan çağlara nakledilmesini sağlamışlardır. Tarihin bazı çizgileri artık geçerli ya da kutsal olmasa bile insanların bilinç altlarında, uğur, sihir diye olumlanarak yaşamaya ve o işaretleri tanıyanlara güzel duygular uyandırmaya devam etmişlerdir.



**Resim 14: 8-9. yy. Uygur Bezeklik mağara tapınakları duvar resimlerindeki rahiplerin süslemeli giysileri**

*Ülkü Gezer, "Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar, Türk Dokuma Sanatındaki Üslup, Desen, Motif ve Sembollerin Tarihine Bakış", Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, Mart 2022 / 455-477.*

<http://uqusturk.wordpress.com/2011/08/13/uygur-turklerinin-inanc-sistemlerinin-resim-sanatlarina-etkileri/>



**Resim 15:** 8-9. yy Uygur sanatı. İpek üzerine resim. Lotus çiçeği tutan el. (ÇORUHLU, Y.)



**Resim 16-17:** Fustat 9. yüzyıl geometrik desenli ve hayvan figürlü halı parçaları.



Resim 18: Fustat 9. yüzyıl halı parçası çizimi.

<http://www.eskihalivekilim.com/erken-devir-turk-halilari.html>

10. yüzyıldan itibaren Türk – İran sınır ilişkileri İran’a koyun, at, keçe, halı gibi ürünlerin satışıyla pazar yaratmıştır. Asya’dan gelen toplulukların taşıdığı, mitolojik, kültürel gelenekleri dokumacılar sayesinde İslam dünyasına da girmiştir. Türklerin 1071’den sonra yoğun olarak Anadolu’ya geçmeleri sonucunda halı ve dokuma sanatı da bütün yörelere ulaşmış, önemli bir geçim kaynağı olmuştur.



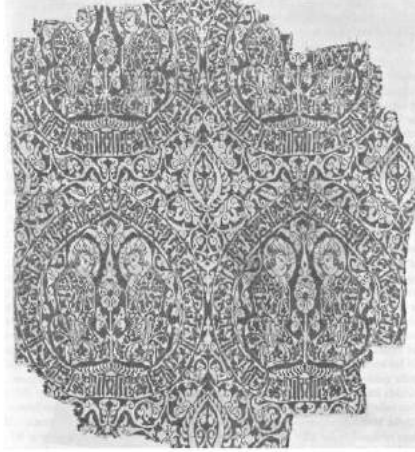
Resim 19: Gazneliler devri, Firdevsi'nin Şehnamesi'nden minyatür, süslemeli giysi örnekleri 10. Yüzyıl.

<https://kitapeki.com/edebiyat-tarihinde-bu-ay-fars-sair-firdevsi-sehname-adli-epik-siirini-tamamladi/>

Büyük Selçuklular döneminde İran bölgesinde kumaş sanatında da gelişmeler olmuş ancak günümüze çok az örnek kalmıştır. Resim 21 de görülen ipek kumaş parçasında ağaç, atmaca, grifon, yavru kuş, çift güvercin motifleri görülür.



**Resim 20: Karahanlı devri çini parçası üzerinde giysi örnekleri 12. yüzyıl - 13. yüzyıl başı  
Museum of the History of Culture and Art the Uzbek SSR, Semerkant (ÇORUHLU, Y.)**



**Resim 21: Londra Victoria-Albert Müzesi'nde 11. yüzyıl sonundan kalma ipek kumaş parçası  
(ASLANAPA, O.)**

“Türk halı sanatının gelişmesinde en önemli yeri Anadolu Selçuklularının merkezi Konya’da bulunan Selçuklu halıları almaktadır. Bu halılar 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan zincirin ilk büyük halkasını teşkil eder. Renk ve desen bakımından inanılmaz bir zenginlik gösteren bu halılarda, genellikle eşkenar dörtgen, sekiz köşeli yıldız, uçları çengellerle çevrilen sekizgenler gibi, sık görülen geometrik şekiller kullanılmıştır. Bazen geometrik şemaya uydurulmuş, bitki motiflerine de yer verilmiştir. Fakat Konya Selçuklu halılarına asıl karakteristik özelliklerini geniş bordürlerinde kullanılan kufi yazılar vermektedir” (Aslanapa, 1989: 350).

Bu dönemde organik ve geometrik üslupları ayrı ayrı görebilmekteyiz. Selçuklu döneminin mimarisinde, yıldız, hayat ağacı, çift başlı kartal gibi motifler ustalıkla işlenmiştir. Anadolu Selçuklu dönemi eseri olan Kubad-ı Abad Sarayı çinilerindeki çalışmalara ise Orta Asya hayvan motifleri ve Uygur resim sanatının sentezi olarak bakılmaktadır. Kurt başlı, ejder vücutlu, kartal kuyruklu semboller de Selçuklu motiflerinde görülmeye devam etmiştir.

Selçuklu halı sanatı örneklerinde, geometrik desenler, yıldız, kufi, rumi, evren gibi motifler ile 14. yüzyıldan itibaren Şaman inancının etkisiyle de stilize kuş ve ejder gibi koruyucu hayvan motifleri de görülür (Deniz, 2006: 9).

Selçuklu ve Osmanlı döneminde, Asya kültürü ile biçimlenmiş Türk topluluklarının motiflerine, yeni hayat şeklinin göstergeleri diyebileceğimiz üzüm, haşhaş, sümbül, karanfil, başak gibi tarımsal ürünlerin göstergeleri de stilize edilerek girmeye başlamıştır. Bu dönemde Osmanlı saray halıları figüratif süslemeden bitkisel motiflere doğru evrim geçirecek, neredeyse metamorfoza uğrayarak, çiçeklere bulutlara benzeyecektir. Ancak renklerde geleneksel alışkanlık sürmüştür, sarı, kırmızı, Türk kırmızısı (kök boya kırmızısı), mavi, Türk mavisi (türkuaz) renklerinin kullanımı günümüze kadar gelmiştir, hala da devam etmektedir (Ateş, 1996:120).

"Türkmenler, rengarenk tülbentlerle süslü, Şaman başlığı renginde kırmızı keçe küllah giyerdi. Ulema, ümera ve vüzera yeşil astarlı, kürksüz, beyaz sof yahut sırmalı ipek elbise giyerdi. Ramların küllahı sırma işlemeliydi. Museviler giysilerinde mavi renk kullanırlardı. Sipahiler kırmızı sancak, peygamber alemi için güneş rengi san kullanılıyordu" (Uğurlu, 1985: 43).

"13. yüzyılda Türkmenlerinin Anadolu'yu kültürel yönden yurt edinmeye çalıştıkları dönemde, Konya Selçukluları Bizans ve Moğol yönetimlerine karşı, Anadolu beylikleri döneminde ise Oğuz kimliklerini, Türkmen ve Yörük olarak korumaya çalışmışlardır. Bu bağlamda Anadolu'da, Ahiyân-ı Rum, Gaziyân-ı Rum, Bacıyan-ı Rum ve Abdalân-ı Rum örgütlenmeleri yanı sıra Hoca Ahmet Yesevi'nin kolonizatör Türk dervişlerinin tasavvuf bilinci yardımıyla Anadolu halkının İran, Arap, Bizans ve Batı yabancılaşmalarına karşı bütünleşmesini sağlamışlar ve Oğuz töresi doğrultusunda halkı aydınlatmışlardır" (Uğurlu ve Uğurlu, 2021: 47-48).

13. yüzyıldaki üsluplaşmış hayvan figürleri, hayat ağaçları ve geometrik motifler 15. yüzyıla kadar sürmüştür. Avrupa için lüks olan Türk halısı ilk defa Haçlılar ile Fransa'ya 1250-1254 yıllarında girmiştir (Ateş, 1996:131).





**Resim 22: 13 yy Konya Selçuklu halı parçaları, yingyang ve yıldız motifli (ASLANAPA, O.)**



**Resim 23: 13 yy. Beyşehir Selçuklu halısı, koç boynuzu ve yıldız motifli. (ASLANAPA, O.)**



**Resim 24: Ying yang sembolünün kurgulandığı kompozisyonlar Türk halı ve kilim motifi olarak sık sık karşımıza çıkar. (GÖRGÜNAY, N.)**

Anadolu ile Avrupa arasındaki bu yoğun halı alışverişi yani ticareti, Avrupa sanatını da etkilemiştir. “Tüm bu bitmez tükenmez engin tarihin kültür izleri, eşsiz bir sembolikler hazinesi oluşturmakta ve söz konusu birikimin nasıl gerçekleştiğini ve günümüze nasıl

aktarıldığını tam olarak bilemesek de toplumsal hafızanın onları ne denli coşkuyla yeniden üretmiş olduğunu açıkça görmekteyiz" (Ateş, 1996: 134-135).

Büyük Selçuklu dönemine ait kumaş desenleri hakkında fazla bir bilgi mevcut değildir. Ancak Selçuklu'nun başkenti Rey'de bulunan keramik kaplardaki figür tasvirlerinde daha çok kıyafet şekilleri ve başlık türleri hakkında bilgi edinebiliyoruz. Kumaş dokumacılığı konusunda elimizde fazla bilgi mevcut değildir. Büyük Selçukluların seramiklerinde canlandırılan çeşitli saray figürlerinde çok zengin desenli kıyafetler dikkati çeker. Aralarında figürlü olanlar da görülür.

İran'da Büyük Selçuklular zamanında kumaş dokumacılığı alanında gelişmeler yaşanmışsa da bu kumaşlar yıprandığı için günümüze ulaşamamıştır. Bu döneme ait kıyafet bilgilerimizi ise figürlü tasvirlerle tezyin edilen seramik tabak ve kaplardan öğreniyoruz. Rey'de bulunan bir tabakta yer alan kadın ve erkek figürleri kaftanlarıyla resmedilmişlerdir. Kollarında tiraz adı verilen kol bantları vardır. Erkeğin kıyafetinde rumilere benzer süslemeler vardır. Böyle tasvirlerde zaman zaman, geometrik formlara, kare ve sekizgenlerin iç içe geçmesiyle oluşmuş kumaş desenlerine de rastlanır. Tasvirlerden, Büyük Selçukluların oldukça zengin süslemeli, saray kıyafetleri kullandığını anlıyoruz (Atasoy, 1971: 113-115).



**Resim 25: Büyük Selçuklu devri, 12. yüzyıl sonu - 13. yüzyıl başı. Keramik kaselerde geometrik ve bitkisel süslemeli giysileriyle yer alan figürler**



**Resim 26-27: 13 yy Anadolu Selçuklu dönemi, çift başlı kartal ve aslan motifli sırmalı ipek kumaş. (GÖRGÜNAY, N.)**

Anadolu Selçuklularda da kumaş sanatı gelişmeye devam etmiştir. Arap tarihçileri bunlardan Diyar-ı Rum'un ipek kumaşları diye överek bahsederler. Lyon Müzesi'nde altın telli kırmızı renkli kemha parçası (Resim 27) bunlardan biridir. Sırt sırta iki aslanın kuyruklarının ucu rumilerle biter. Ayrıca tam palmet, yarım palmet, lotus ve dört köşeli yıldız motifleri ile kenarında Alaeddin Ebül Fetih Keykubad bin Keyhusrev yazısı vardır.

Almanya'da, Siegburg Saint Servatius Kilisesi'nde bulunmakta olan bir diğer Anadolu Selçuklu kumaş parçasında (Resim 26) üzerinde Selçuklu arması olan çift başlı kartal, kalkan bordürü ile çevrelenmiştir. Aralarında da kuyruklu rumi motifli çift ejder başı motifleri bulunmaktadır.

Anadolu'da Selçuklu dönemi ile Osmanlı dönemi arasında kalan Anadolu Beylikleri dönemine ait kumaşlar hakkında bilgi edinmek güçtür. I. Osman'ın beyaz zeminli ve koyu sarı yaprak ve nar motifli kaftan giydiği kayıtlardadır. Bu döneme ait olduğu bilinen 9 adet kaftan mevcuttur (Salman, 1998: 147).

15. yüzyıldan itibaren ise Türk kumaşlarının gelişimini izlemek çok daha kolay olarak yapılabilmektedir. Osmanlı saray kayıtları ve arşivleri bu alanda da ciddi olarak korunmuştur.



**Resim 28:** Anadolu hayvan motifli halı, 14.yüzyıl sonları, Env. No: KGM 1888,112 (Fotoğraf: A. BESELİN, Geknüpft Kunst, Teppiche des Museums für Islamische Kunst, s.43). (BAYDEMİR, E.)

Kumaş dokuma sanatı da dünyadaki en eski sanatlardan biridir. Tarihte, müzelerde yerini almış Türk kumaşları genellikle 16. yüzyıla atfedilmektedir. Ancak bu dönemin temelleri daha önceki yüzyıllarda atılmıştır. Selçuklular zamanında iyi bir noktaya ulaşmıştır. 13. yüzyılda Marco Polo Anadolu'daki Türk kumaşlarından övgü ile söz ederek Selçuklu kumaşlarının Bizans kumaşları kadar güzel olduğunu dile getirir. Anadolu Selçuklular döneminde kumaşlardaki hâkim motiflerin kuş ve hayvan figürleri olduğu, ipek dokumacılığı ile devlete büyük gelir sağlandığı bilinmektedir.

### 15. Yüzyıl Türk Dokuma Sanatı- Gelişme Dönemi

Fatih Sultan Mehmet 15. yüzyılda merkezîyetçilik sistemini başlatmış, birçok değerli sanatçıyı bu çatı altında toplamış, saraya nakkaşhane atölyesi kurmuş ve bu da devletin sanatı ve sanatçıyı desteklemesi, sistemli bir üretimin yapılabilmesi, sanatçılara daha rahat bir çalışma ortamı sağlanabilmesi gibi önemli sonuçlar doğurarak devletin hazinesindeki gelirlerin artışına sebep olmuştur.

Bu yüzyılda daha çok, pars beneği, rumi, kaplan postu (çintemani), kozalak, enginar, palmet, lotus ve hatayi grubu çiçekler motif olarak kullanılmıştır. Halılarda stilize kuş, kaplan gibi hayvan motifleri de dokunmaya devam etmiştir.



**Resim 29:** 15 yüzyıl hayvan figürlü halı. Konya Mevlâna M. horoz figürlü halı.



**Resim 30:** 15 yüzyıl sonu, Budapeşte M.



Berlin İslam Sanatları Müzesi'nde üç adet hayvan figürlü halı mevcuttur. Kuşkusuz bunlardan en önemlisi ejder - anka kuşu mücadelesinin betimlendiği Ming halısıdır. (Resim 31) Bu halı dışında müzede kuş figürlü (Resim 28) ve çift başlı keçi figürlü (Resim 32) olan iki tane daha halı vardır.



**Resim 31: Ejder- anka kuşu Anadolu hayvan motifli Ming halı, 15.-16. yüzyıl, Env.No:I.4 (Fotoğraf: A.BESELİN, Geknüpfte Kunst, Teppiche des Museums für Islamische Kunst,s.47. (BAYDEMİR, E.)**

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde bugün; Konya Alaeddin Cami'sinde bulunmuş 8 Selçuklu halısı, Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nde bulunmuş 3 halı vardır. Bunlar Anadolu Türk halılarının ilk örnekleridir. Fustat'ta bulunmuş 7 halı parçası da yine aynı müzemizde korunmaktadır.

15. yüzyılın ikinci yarısından sonra hayvan figürlü halılar yerini üsluplaşmış bitki motifli ve geometrik desenli halılara bırakmaya başlamıştır. Bu halılar Holbein, Lotto gibi bazı Avrupalı ressamın tablolarında resmedilmiştir. Bu grup halı örnekleri ne yazık ki bu ressamlar ile adlandırılmaktadır. Holbien Halıları gibi.





**Resim 32: Anadolu hayvan motifli halı, 15. yüzyıl ya da daha erken, Env. No: KGM 1885.984. (Fotoğraf: A. BESELİN, Geknüpft Kunst, Teppiche des Museums für Islamische Kunst, s.51). (BAYDEMİR, E.)**

14. yüzyıldan itibaren ilk olarak hayvan figürlü halıları Avrupalı ressamın tablolarında görmeye başlıyoruz. Daha sonra ise bu halıların az da olsa orijinallerine rastlanılmıştır. J.Lessing'in üzerinde çalıştığı ve daha sonra Wilhem von Bode'nin geliştirmiş olduğu Avrupalı ressamın tablolarının incelenmesi ile bazı halı gruplarının belirlenmesi ve tarihlendirilmesi yöntemi hayvan figürlü halılar için uygulanmıştır. İlk başlarda orijinalleri pek bilinmeyen bu hayvan figürlü halılar bu şekilde tespit edilmiştir.

“Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'dan batıya doğru inen büyük kollarından birkaçı da İslam'ın ilk devirlerinde Anadolu'da yerleşmiştir. Bunların en büyüğü Selçuklulardır. Ve bunlar Anadolu'da kendi adlarını taşıyan yeni bir medeniyet kurmuşlardır. Ancak bu büyük sanat hareketine Selçuklular ile birlikte aynı kaynaktan gelerek Anadolu'da yerleşen küçük beylikler, aşiretler de katılmışlardır.

Selçuklu uygarlığının özelliklerini Anadolu'daki halılarda da görürüz. Bu dönemde Anadolu'da Konya, Ladik, Uşak, Gördes, Kula, Bergama, Milas, İzmir'de, Anadolu Türkleri, İran ve Çin etkisine rağmen kendi üsluplarında çalışmışlardır. Örneğin kufi bordürler Anadolu halılarına özel bir süsleme şeklidir” (Dirik, 1938:17).



Resim 33: Rönesans sanatçılarından Hans Holbein’in Framy Elçileri tablosunda görülen Uşak halısı.

<https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/09/15/sanat-tarihine-gecen-usak-halilari-vok-olacak-mi>

Bu dönemde özellikle Bursa’da çok başarılı kadife ve ipek kumaşlar dokunmuştur. Bu dönemden kalan 30 tane kaftan Topkapı Sarayı Müzesi’ndedir.

“15. yüzyıla ait arşivler incelendiğinde; 1452 tarihli, Çin imparatoruna ait kumaşla ilgili bir fermanın, ayrıca Uygur harfleri ile yazılmış bir metni de bulunmaktadır. “Bu da o bölgede Türklerin bulunduğunu ve bunların Çin porselenlerinde olduğu gibi kumaşçılık sanatında da etkili olduklarını göstermektedir. Bu belge Türklerin tarih boyunca Uzak Doğu da dahil olmak üzere, hemen her bölgede kumaş sanatında etkin bir rol oynadıklarını ispatladığı için önem taşımaktadır” (Öz, 1946: 45).



**Resim 34: Fatih Sultan Mehmet 15 yy çatma kaftan. Kaplan postu ve pars beneği motifi. TSM.**



**Resim 35: Fatih Sultan Mehmet 15 yy çatma kaftan. Kozalak ve nergis çiçeği motifi. TSM.**



**Resim 36: 15 yy kumaş kitap kabi. Rumi bezemeli madalyon motifli. TSM.**

15. yüzyıldan itibaren dokuma sanatının başarısında dokuma ustalarının ve sanatçıların olduğu kadar padişahın ve sarayın da büyük etkisi vardır. Selçuklularda köklü dokuma sanatı haline gelen yüzlerce yıllık birikim, Osmanlı dokuma sanatının da temelini oluşturmuştur. 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş devri başlamış, Türk dokumaları bütün Avrupa’da tanınmıştır.

## **Sonuç**

Yüzyıllara ve birbirinden uzak coğrafyalara dayalı eserlerin aralarındaki ilişkileri görebilmek, gösterebilmek Türk sanatını derinliği ve bütünlüğü içinde anlayabilmemizi sağlayacaktır. Türk sanatında İslamiyet’ten sonra Osmanlı dönemi ile meydana getirilen sanat, bütün daha önceki Türk sanatlarının, dünyanın en zengin kültür katmanlarının bulunduğu topraklardaki yeniden ve üst seviyede değerlendirilmesidir demek yanlış olmayacaktır. Dünya İslam sanatı içindeki Türk sanatının yeri de son yıllarda yapılan araştırmalarda gittikçe artan bir önemle belirtilmektedir.

Yüzyıllar boyunca rengiyle, motifleriyle, malzemesiyle, ustalığıyla önem taşıyan Türk dokuma sanatı da kendine has bir üslup ve anlayışın temsilcisi olmuştur.

“Tekstil uygulamaları, Neolitik Çağdan beri Anadolu’ya yerleşmiş uygarlıklar ile şekillenerek çeşitlenmiştir. Günümüzden 9000 yıl öncesine giden arkeolojik tekstil buluntularıyla tekstil müzesinin ivedilikle oluşturulması, halkın ve genç kuşağın bilinçlendirilmesi, yeni toplumun bütünlüğünün geçmişle uyumlanması çok önemlidir. Geleneksel el dokumacılığı örneklerinin yanı sıra ülkenin tekstil sanatçılarının eserlerinin sergilendiği bölümlerin oluşturulması, sürecin devamını gösterecektir ve günümüzdeki durumun kavranmasını netleştirecektir” (Uğurlu ve Uğurlu, 2020: 289-310).



Yeni araştırmalar kadar, mevcut eserlerin korunması da elbette fazlasıyla önem taşımaktadır.

## **Kaynakça**

- ASLANAPA, O. (1989). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ASLANAPA, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul: İnkılap Basımevi.
- ATASOY, N. (1971). *Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme*, Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı 4, İstanbul.
- BAYDEMİR, E. (2018). *Berlin İslam Sanatları Müzesinde Bulunan Türk Halıları*, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ Güzel Sanatlar Ens.
- BİROL, İ. (2009) *Desen Tasarımı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- ÇORUHLU, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- DENİZ, A. (2006). *Geleneksel Motiflerin Kimliklerini Kaybetmeden Yeni Tasarımlara Dönüşmeleri*, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Ens.
- DİRİK, K. (1938). *Eski ve Yeni Türk Halıcılığı ve Cihan Halı Tipleri Panoraması*, İstanbul: Alaeddin Kırıl Basımevi.
- GÖRGÜNAY, N. (2001). *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- MÜLAYİM, S. (2006). *Akıl İzleri*, İstanbul: Kaknüs Yayınları
- ÖZ, T. (1946). *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- SALMAN, F. (1998). Tarihi Türk Kumaşlarında Desen ve Renk Anlayışı, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum
- UĞURLU, A. (1985). Antik Çağ Anadolu Dokuma Sanatı, *İlgi Dergisi*, Sayı 43, İstanbul.
- UĞURLU, A., UĞURLU, S.S. (2020). Tekstil Müzesi Önerisi, *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 4, İstanbul.
- UĞURLU, A., UĞURLU, S.S. (2021). *Anadolu'da Kadın*, Kadın Çalışmaları kitap bölümü, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık
- UĞURLU, S.S. (2021). Geleneksel Dokumalarda Motif desen Bağlantıları, *Kesit Akademi Dergisi*, Cilt 7, Sayı 27, 162. İstanbul.