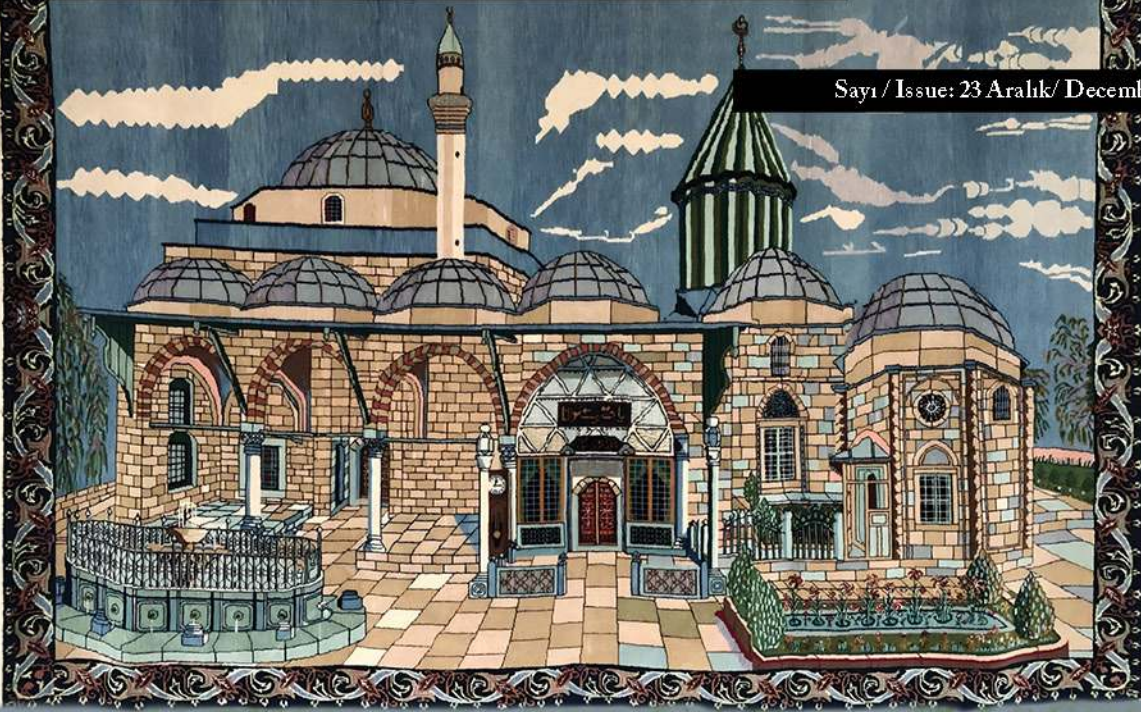


# AMS

Hali, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi / Journal of Carpet, Weaving and Emroidery Arts

Sayı / Issue: 23 Aralık / December 2023



ATATÜRK | ATATURK  
KÜLTÜR MERKEZİ | CULTURE CENTER  
BAŞKANLIĞI | CHAIRMANSHIP

T.C.

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU  
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ BAŞKANLIĞI

REPUBLIC OF TURKEY  
ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE,  
LANGUAGE AND HISTORY  
ATATÜRK CULTURE CENTER CHAIRMANSHIP



Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi

Journal of Carpet, Weaving and Emroidery Arts

ASOS  
indeks  
TRİZİN



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ  
BAŞKANLIĞI

#### Sahibi/Owner

Atatürk Kültür Merkezi adına  
On Behalf of Atatürk Culture Center  
Dr. Zeki ERASLAN

Atatürk Kültür Merkezi Başkan V. / Deputy President of Atatürk  
Culture Center

#### Yazı İşleri Müdürü/Journal Administrator

Doç. Dr. Adem UZUN  
Atatürk Kültür Merkezi Başkan Yardımcısı

#### Editör/Editor

Uzman Evre ÇORUH

#### Editör Yardımcısı / Editor Assistant

Dr. Alev BİRGÜL

#### Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Serpil BAĞCI  
Prof. Aysen SOYSALDI  
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU  
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN  
Dr. Öğr. Üyesi Rüstem BOZER

#### Yönetim Yeri/Managing Office

Ziyabey Caddesi, No:19  
06520 Balgat-Ankara, TÜRKİYE  
Tel: +90 312 284 3425-45  
e-posta: arisdergisi@gmail.com  
web: www.akmb.gov.tr

#### Grafik Tasarım

Ömer GÜCCÜK

#### Baskı Tarihi/Press Date

Ankara/ Aralık 2023

ISSN 1301-255X

e-ISSN 2687-4016

Yayın Aralığı: Altı Ayda Bir Yayınlanan (Haziran/Aralık) Türkçe-  
İngilizce Hakemli Dergi  
Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın

**ARİŞ:** Dokumacılıkta atkılarının geçirildiği uzunlamasına ipler, çözgü.

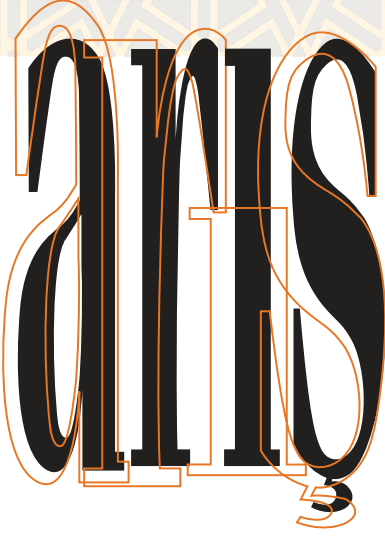
**ARİŞ:** Means warp in Turkish. Warp is the vertical part of weaving



#### Yayın Aralığı:

Altı Ayda Bir Yayınlanan (Haziran/Aralık)  
Türkçe-İngilizce Hakemli Dergi

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın



ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU  
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ BAŞKANLIĞI  
HALI, DOKUMA VE İŞLEME SANATLARI DERGİSİ

## Saygıdeğer Arış Okuyucuları,

Saygıdeğer Arış okuyucuları,

Atatürk Kültür Merkezi olarak devam ettiğimiz faaliyetlerimizden biri olan Arış dergisi, Cumhuriyetimizin 100. Yılı olan 2023 yılının son sayısıyla sizlerle birlikte.

1997 yılından bu yana halı, dokuma ve işleme sanatları alanında makalelere yer verdiğimiz Arış dergisi bundan böyle Sanat tarihi dergisi olarak yayın hayatına devam edecek, etkileyici Osmanlı saraylarından, muhteşem mozaiklere, minyatürlere; geleneksel kilim dokumacılığında modern çağın Türk çağdaş sanatına kadar Türk mimarisi, resim sanatı, heykel, seramik, el sanatları gibi birçok alanda yazılara yer verecektir.

Türk sanatının derinliği, çeşitliliği ve evrimi hakkında makaleler bulacağınız Arış dergisi ayrıca, Türk sanatının tarih boyunca nasıl şekillendiğini anlamak için sanatçıların ve ustaların biyografilerine de yer vererek aynı zamanda yeni nesillerin sanata ve sanat tarihine olan ilgisini artırmayı hedefliyor, Türk sanatlarının köklerini, bugünün sanat anlayışını ve gelecekteki yönelimlerini araştırırken, sanatseverleri ve bilim insanlarını da bir araya getirecek bir platform sunuyor.

Tüm dünyanın zor günlerden geçtiği bir dönemde sanatın iyileştirici gücünü bir nebze de olsa sizlerle paylaşmak istiyoruz. Türk halkının dayanışma, cesaret ve birbirine destek olma gücü de her zaman bizlere umut vermektedir.

Umarız bu dergi, Türk sanatlarına olan sevgimizi ve hayranlığımızı size de aktarır ve sizleri bu büyüdü dünyaya davet eder. Türk sanat tarihini keşfetmek, sanatın evrensel dilini daha iyi anlamak ve anlatmak için çabalıyoruz. İnsanlığın dayanışma ve sevgiyle birbirine sarıldığı, sanatın umut ve ilham verdiği barış, huzur, sevgi, sağlık dolu yeni bir yıl diliyoruz.

Keyifli okumalar... Bir sonraki sayımız için sanat tarihi alanında makalelerinizi bekliyoruz.

**Evre ÇORUH**  
Editör

## ARIŞ DERGİSİ HAKEMLERİ

<b>Prof. Dr. Sevim ARSLAN</b>	(Marmara Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. HARUN ÜRER</b>	(İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN</b>	( Marmara Üniversitesi)
<b>Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR</b>	(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Hatice Feriha AKPINARLI</b>	(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Aysen SOYSALDI</b>	(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN</b>	(Ankara Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Meral AKAN</b>	(Selçuk Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Zeren TANINDI</b>	(Uludağ Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Kadriye Didem ATİŞ ÖZHEKİM</b>	(Sakarya Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Tülün DEĞİRMENCİ TURAL</b>	(Hacettepe Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Ela TAŞ</b>	(Sakarya Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Ali BAŞ</b>	(Selçuk Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Ayşe Ashhan EROĞLU</b>	(Atatürk Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Bozkurt ERSOY</b>	(Ege Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Ayşe Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU</b>	(Koç Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Sema ETİKAN</b>	(Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Hülya TEZCAN</b>	(Nişantaşı Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ</b>	( Dokuz Eylül Üniversitesi)
<b>Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez</b>	(Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)
<b>Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU</b>	(Ankara Üniversitesi)
<b>Doç. Dr. Meral ÖZOMAY</b>	(Marmara Üniversitesi )
<b>Doç. Bahadır ÖZTÜRK</b>	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
<b>Doç. Dr. Gülnur DURAN</b>	(Marmara Üniversitesi)
<b>Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN</b>	(Ankara Üniversitesi)
<b>Doç. Dr. Hatice TOZUN</b>	(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
<b>Dr Öğretim Üyesi Adem ÇELİK</b>	(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)

# içindekiler

c o n t e n t s



## GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GELENEKSEL KARADENİZ ÇÖMLEKÇİLİĞİNİN SON FIRINLARI

*THE LAST KILNS OF TRADITIONAL BLACK SEA POTTERY FROM PAST TO PRESENT*

Samet BEDER

1



## ANKARA ETNOĞRAFYA MÜZESİ KOLEKSİYONUNDAKİ KIRŞEHİR SECCADE HALILARI: MOTİF VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ

*KIRŞEHİR PRAYER RUGS IN THE ANKARA ETHNOGRAPHIC MUSEUM COLLECTION: FEATURES OF MOTIF AND COMPOSITION*

Çiğdem KARAÇAY

21



## SEBEN ALACA DOKUMA KUMAŞ TASARIMINDA HORTUM/TORBA DOKUMA TEKNİĞİ İLE ÜÇ BOYUTLU TASARIMLAR

*DEVELOPING DESIGN WITH DOUBLE LAYER HOSE WEAVING TECHNIQUE IN SEBEN ALACA WOVEN FABRIC DESIGN*

Ebru KÖSEDAĞ - Pakize KAYADİBİ

45



## MEVLÂNA DERGÂHI TASVİRLİ HALI

*MEVLANA (RUMI) LODGE DESIGNED CARPET*

Hafize Melek HİDAYETOĞLU

67



## TOSYA'DA GELENEKSEL KESE VE KUŞAK DOKUMACILIĞI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

*TRADITIONAL POUCH AND BELT WEAVING IN TOSYA AND ITS PRESENT STATUS*

Sema ÖZKAN TAĞI - Ecem KİPER ŞAHİN

85



## GELENEKSEL TÜRK HALI VE KİLİMLERİNİN MÜZELERDE SERGİLENME YÖNTEMLERİ VE ELEMANLARI

*EXHIBITION METHODS AND DISPLAY ELEMENTS OF TRADITIONAL TURKISH CARPETS AND RUGS IN MUSEUMS*

Tuğba DİRİ APAYDIN

109



# GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GELENEKSEL KARADENİZ ÇÖMLEKÇİLİĞİNİN SON FIRINLARI

Samet BEDER\*

## ÖZ

İnsanlık tarihinin başlarından itibaren günümüze kadar durmaksızın üretimi yapılan çömlek kap ve kacakların kullanıma hazır hale gelmesi için en önemli aşamalardan biri olan fırınlama, çömlekçiliğin ilk ortaya çıktığı zamanlardan bu yana sayısız gelişim göstermiştir. Açıkta pişirim yönteminden yerde pişirim yapılan fırınlara, ardından gelen gelişmiş çift katlı fırınlar ile dragon fırınlarına kadar farklı teknikler ile inşa edilip kullanılan bu pişirim düzeneklerinin örnekleri günümüze kadar gelebilmiştir.

İncelemeye Doğu Karadeniz bölgesinin Artvin Borçka ilçesi, Gümüşhane Dölek Köyü ve Bayburt, Trabzon ilinde bulunan çömlek fırınları ile Orta Karadeniz'in Ordu Ünye ilçesi ve Tokat ilinde yer alan çömlek fırınları dahil olmak üzere toplamda altı fırın dahil edilmiştir. Karşılaştığımız çömlek fırınları arasında da yerde pişirim fırınları ve çift katlı çömlek fırınlarına yönelik çeşitli örneklere rastlanmıştır. İncelemesi yapılan kimi atıl olan kimi de halen aktif olarak kullanılan bu fırınların çalışma prensipleri, iç yapıları, genel yapı malzemeleri ve pişirim süreleri gibi bilgiler toparlanarak belgelenmiştir. Varlığı hakkında az bilgiye rastlanılan bu çömlek üretim merkezlerinde bulunan fırınlar bölgedeki çömlekçilik faaliyetleri hakkında da bilgi sağlamaktadır. İncelenen fırınların

\* Araştırma Görevlisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü  
e- posta: : sameetbeder@hotmail.com / ORCID: 0000-0002-3309-482X  
Makale Türü: Araştırma Makalesi / DOI: <https://doi.org/10.32704/akmbaris.2023.183>  
Makale Gönderim Tarihi: 02.04.2023 / Makale Kabul Tarihi: 26.09.2023

çalışma prensipleri benzer yapıdaki fırınlar ile karşılaştırılarak bölgeler arasındaki üretim benzerlikleri ve yine bölgedeki üretim alışkanlıkları konusundaki farklılıklar ele alınmıştır. Fırın çeşitlerine göre ve bölgedeki özel fırınlama tekniklerine bağlı olarak pişirim süresinin 2 saatten 48 saate kadar çıkabildiği soğuma süresinin 1 saatten 12 saate kadar değişiklik gösterebildiği sonucuna ulaşılrken fırınlarda kullanılan yakacakların da bölgeden bölgeye değişiklik gösterdiği, kimi bölgede çevre ormanlardan getirilen ağaçlar ile kimi bölgelerde ise eski ahşap eşyaların parçalanıp yakacak olarak kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır.

Orta ve Doğu Karadeniz bölgesindeki bu çömlek üretim merkezlerinin günümüzde eskiye nazaran daha az üretim yaptıkları anlaşılrsa da atıl fırınları da dahil ettiğimizde bu bölgede yüz yıl öncesine kadar yoğun çömlekçilik faaliyetlerinin sürdürüldüğünü söylemek doğru olacaktır. Bölgede çömlek üretimini destekler şekilde sık ormanlar bulunması atölyeler için kolay yakacak elde etme olanağı sağlarken, çömlek yapımına uygun toprak yataklarının yer alması da hammadde teminini kolaylaştırmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çömlek, kil, fırın, Doğu Karadeniz, Orta Karadeniz.

## THE LAST KILNS OF TRADITIONAL BLACK SEA POTTERY FROM PAST TO PRESENT

### ABSTRACT

Firing, which is one of the most important stages for the pottery pots and vessels, which have been produced non-stop since the beginning of human history, has reached numerous expansions since the first time pottery emerged. From the open firing method to the kilns built on the ground, then the advanced two floor kilns and the dragon kilns, the examples of this cooking order used in construction uses have survived to the present day.

A total of 6 kilns were included in the study, which found in Artvin Borcka district of the Eastern Black Sea region, Gümüşhane Dölek Village and Bayburt, Trabzon province, and the pottery kilns located in Ordu Ünye and Tokat province in the Central Black Sea region. Among the pottery kilns we found in the study, various types of floor firing kilns and two floor pottery kilns. Information such as the working principles, internal structures, general building materials and cooking uses of these kilns, some of which are idle and some are still actively used, have been collected and documented. It also provides information about the pottery activities in the region of the kilns in these pottery production centers, whose existence in the region has little influence. By comparing the working principles of the kilns with the kilns of similar structure, the production structures between the departments and the basic principles based on production are discussed. It has been understood that depending on the kiln types and the special baking techniques in the region, the cooking time can vary from 2 hours to 48 hours, and the cooling time can vary from 1 hour to 12 hours. It has been learned that the fuel used in the furnaces also varies from region to region, in some regions the trees brought from the surrounding forests and in some regions old wooden items shredded and used as fuel.

Although it is understood that these pottery production centers in the Central and Eastern Black Sea region are producing less in the past, it would be correct to say that a very intense pottery production activity was carried out in this region until a hundred years ago. The presence of dense forests in the region to support pottery production provided an easy opportunity to obtain fuel for the workshops, while the presence of soil beds suitable for pottery made the supply of raw materials much easier.

**Key words:** Pottery, Clay, Kiln, Eastern Blacksea, Middle Blacksea

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Orta ve Doğu Karadeniz bölgelerinde yaptığımız araştırmalar sonucunda hakkında bilgiye ulaşabildiğimiz ve fotoğrafla belgeleyip, gidip görerek incelediğimiz altı şehirdeki yedi fırın incelenmiştir. Fırınlara planları çizilerek incelenmiş, karşılaştırılmıştır. Aynı zamanda fırınları yakmak için kullanılan yakacak tipleri ve pişirim süreleri de incelenmiştir. Bu fırınlar, Doğu Karadeniz bölgesinin Artvin Borçka ilçesi, Gümüşhane Dölek Köyü ve Bayburt, Trabzon ilinde bulunan çömlek fırınları ile Orta Karadeniz'in Ordu Ünye ilçesi ve Tokat ilinde yer almaktadırlar(Harita 1). Çalışmada incelenen Trabzon fırın örnekleri şehirde eski bir çömlek dükkanı işletmiş olan Hüseyin Altay ile yaptığımız görüşmeler doğrultusunda şu an yerinde olmayan yapıların çizimini içermektedir. Geriye kalan fırınların tamamı yerinde incelenmiş ve günümüzde halen varlığını sürdürmektedirler.

Doğu ve Orta Karadeniz Bölgelerindeki Çömlekçilik ile ilgili alanda yapılan çalışmaların aktardığı bilgiler incelendiğinde bu çalışma söz konusu bölgelerdeki çömlek üretim merkezlerinde bulunan fırınlar ve bu fırınların yapım, çalışma yöntemleri hakkında ek bilgiler sağlamak ve içerikteki şekiller ile anlatımı desteklemektedir.

## 2. ÇÖMLEKÇİLİĞİN TARİHÇESİ

Katı ve sıvı yiyeceklerin pişirildiği, korunduğu, pişmiş topraktan yapılmış kap olarak tanımlanan çömleğin yabancı dillerdeki kullanımı, Almanca: gefäss, keramik, scherbe, tongefäss, topf; Fransızca: céramique, poterie; İngilizce: ceramic, pottery'dir. Pişmiş topraktan sırlı ve sırsız çeşitli mutfak eşyası, kap-kacak olarak tanımlanmaktadır (Tülin, 2017).

Ana malzemesi "kil" olan seramik, en yalın haliyle "pişmiş toprak" olarak ifade edilmektedir. Seramik; uygarlığın erken dönemlerinde insanoğlunun günlük hayatına girmiş ve günümüze kadar kesintisiz olarak kullanımını sürdürmüştür.

Kilin mimaride kullanımı ile kap kacak yapımında kullanılması birbirinden iki farklı konudur. Hem ortaya çıkış tarihleri hem de kullanılan teknolojiler birbirine kıyasla büyük farklılıklar göstermektedirler. Bu farklılıklar zamanla, sosyal gereksinimler sonucu ortaya çıkmıştır. Kilin mimaride kullanımı, çanak-çömlek yapımından çok daha uzun bir geçmişe sahiptir (Mehmet, 2009). Kilden çanak-çömlek yapımının ilk ortaya çıkışı ile ilgili çeşitli görüşler vardır. İnsanların toprağı işlemeye ilk olarak zeminde oyuklar açarak başlayıp, ardından el ile şekillendirip kaplar üreterek geliştirmişlerdir. Devamında bant usulü şekillendirme ile birlikte şekillendirilen çömleğin zeminde kolayca döndürebilmesini sağlayan konik tabanlı ilkel tezgahlar görülmeye başlanmıştır. Bu gelişmeleri takiben torna tablasının üzerine bir mil ile yerleştirilen tezgahın icadı ile günümüze dek kullanımı sürdürülen çömlekçi çarkı çıkmıştır.

Köklü bir geçmişe sahip olan çömlekçilik, hammaddesi olan toprağın hazırlanışı ve şekillendirilmesi, süsleme, kurutma, fırın inşası ve fırınlama teknikleri ile bu zanaat etrafında oluşan geleneksel yapısı itibariyle kültürel açıdan son derece önemlidir. Zaman içerisinde biçim ve yapım tekniklerinde meydana gelen değişimler sayesinde kültürel değişimleri de yansıtan çömlekler, ait olduğu dönem ve kültürün, günlük hayatı, ekonomisi, ticareti ve teknolojik düzeyinin anlaşılması noktasında arkeolog ve tarihçiler için önemli ipuçları sunmaktadır (Erol, 2013).

Çömlekçilik geniş kullanım alanı nedeniyle tüm dünyada, günlük kap kacak ihtiyaçlarını gidermekten, yapı malzemesi olarak kullanılmasına kadar birçok alanda kullanılmıştır. Anadolu'ya bakıldığında tüm bölgelerde bu üretimin kesintisiz sürdüğü, her dönem ve toplumda kendine özgü gelişim gösterdiği, birçok arkeolojik kalıntıdan ve günümüzde halen devam eden üretimlerden anlaşılmaktadır (Emanuel, 1978). Kilin kolay/ucuz temin edilmesi ve biçimlendirilmesi, kil kapların yaygın bir kullanım alanı oluşturmasında etkili olmuştur (Nurşen, 2014).



Anadolu'da arkeolojik bulgular çömleğin Neolitik çağ ile birlikte ortaya çıktığını göstermektedir. Yerleşik yaşam tarzına bağlı olarak tarımsal faaliyetlerle elde edilen ürünleri depolama, pişirme ihtiyacı, pişmiş topraktan çömlek üretiminin başlamasına ve yaygınlaşmasına ortam hazırlamıştır. Yerleşik yaşamla birlikte tarım yapan, hayvancılıkla uğraşan yani çiftçi olan insan toplulukları, mimarının parçası olarak kullandığı killi toprağı şekillendirmeyi, işlemeyi öğrendikçe çanak çömlek yapmaya başlamışlardır. Hatta heykelcikler, takılar da yaparak killi toprağı farklı alanlarda kullanma konusundaki açılımlarını geliştirmişlerdir. M.Ö. 7. binyıldan itibaren yine Neolitik dönemde Anadolu'da çömlek üretimi görülmektedir. İlk önceleri samanla karıştırılan killi toprağı elle şekil verip güneşte kuruttuktan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonraları bir şekilde ateşte pişen kilin sızdırmazlık ve dayanıklılığı fark edilmiş, açıkta yapılan pişirmeyi fırında daha yüksek ısıda pişirerek kalitenin artırılması sağlanmıştır. Mezopotamya'da M.Ö. 3200'lerde çömlekçi çarkının kullanılmasıyla birlikte ince cidarlı, standart denilebilecek seri üretimler başlamıştır. Çarkın keşfi ile çömlekçi ustaları için kısa sürede, daha az enerji harcayarak, daha uzun süre çalışma imkanı doğmuştur. Böylelikle daha çok sayıda, seri üretim yapılırken, nitelik açısından çok daha kaliteli ve düzgün seramik formlar, kap türleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Güngör, 1988).

Anadolu'da günlük kullanıma yönelik toprak ürünleri tarihsel süreç içerisinde, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde kaliteli, özgün üretimlerle dünya seramik tarihi içinde ayrıcalıklı bir yer almıştır. Bu kadar köklü bir gelenek, elbette ki günümüze kadar gelmiştir. Yapılan gözlemler bu geleneksel sanat dalının, çok yakın bir zamana kadar, il bazında tüm Türkiye'de yapıldığını göstermektedir. Bu yaygınlık, binlerce yıldan beri süregelen bir üretim tarzını ve sanatın Anadolu'da ne denli köklü ve yoğun yapıldığının belgesidir.

Pişmiş toprak kaplar 20.yüzyıla kadar yüzyıllarca insan yaşamında gerek pişirme, gerek zeytinyağı, şarap, su gibi sıvıları depolama ve taşımada, gerekse sınırlıda olsa sofraya kapları olarak kullanılmıştır. Bakır başta olmak üzere daha dayanıklı metal kapların yaygınlaşması, ardından plastiğin ortaya çıkışı, ihtiyaçların ve yeme-içme kültürünün değişimi çömlekçiliğe büyük darbe vurmuştur. Ayrıca yerleşim merkezlerinde evlere şebeke suyu bağlanması, su taşıma ve depolama amaçlı kaplara olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Dolayısı ile çömlekçilik sanatı ve çömlekçiliğin toplumsal alandaki görünürlüğü iyice azalmıştır. Sektörde hayatta kalanlar, usta ve atölyeler ise geçmişle bağlarını halen sürdürmeyi başarabilen küçük bir gruptan ibarettir. Alanda akademik araştırma yapan bilim insanları bu ustalar sayesinde, toplumların kültürel belleklerinde hala varlığını sürdüren çömlek geleneği ve geçmiş üretimleri hakkında önemli bilgiler öğrenmektedirler.

### 3. ORTA VE DOĞU KARADENİZ ÇÖMLEK FIRINLARI

Orta ve Doğu Karadeniz'de çömlekçiliğe uygun kil yapımında kullanılabilecek toprak türünün yaygın olması ve fırınlar için yakacak teminini kolaylaştıran sık ormanlar bulunması çömlekçiliğin gelişmesi destekleyen etkenlerdendir. Bölgede kurulan fırınlar tamamen el yapımı olup birbirleri arasındaki benzerlikler gibi aynı oranda farklılıklar da göstermektedirler. Bazı bölgelerde yığma taşlardan yapılan basit yer fırınlarına rastlanırken bazı bölgelerde özel tuğlalardan örme yapıda fırınlara rastlanılmaktadır. Tüm bu çeşitlere ek olarak yer altına inşa edilen tuğla örme fırın örneğine de rastlanılmıştır.

İncelenen atölyeler arasında birden fazla ustanın aynı anda çalıştığı ve seri üretim yapılan atölyeler fabrika olarak verilmiştir (Filiz, 2020).



**Harita 1:** Çalışmada incelenen Orta ve Doğu Karadeniz fırınları haritada dağılımı.

### 3.1 Ordu Ünye Fırını

İncelenen fırın çömlek ustası Salih Karayığit'in kendi imal ettiği yaklaşık 20 senelik bir fırındır. Yüksekliği 360, çapı 200 cm'dir. Yükleme alanı fırının yan tarafında ateşlik kısmının üstünde yer almakta, ateş kısmı da ön tarafta altta yer almaktadır. Fırına pişirilecek çömlükler doldurulduktan sonra yükleme alanının ağız kısmı yine çömlek tuğlalar ve aralarına harç olarak kil doldurulup hava geçişini engelleyecek derecede kapatılır böylece pişen ürünlerin yükleme kısmından ani soğuk hava alıp patlaması ya da çatlamasına engel olunur. Bu örülen kısımda aynı zamanda çömlüklerin pişme durumunu gözetleyebilmek için küçük bir gözetleme deliği açılır (Fotoğraf 4).



**Fotoğraf 1:** Fırında kullanılan yakacaklar.

Fırın pişirim için yaklaşık olarak 12 saat yakılır ve soğuma için 12 saat de soğumaya bırakılır. Salih Karayığit aynı fırında bu genel pişirim şekline ek olarak Ünye'nin eski geleneksel pişirim tekniği şeklinde aktardığı Ünye fırını olarak bilinen yaklaşık 5 gün süren farklı sıcaklıklardaki pişirim tekniği Ünye'deki üretimin fırınlama aşamasını diğer atölyelerden ayırtmaktadır (Samet, 2023).



**Fotoğraf 2:** Fırının içindeki kemer şekilli taşıyıcı ızgara yapısının alttan görüntüsü

Bu pişirim sistemine göre fırın 24 saatten fazla yakılarak çömlerkin daha uzun pişirilmesi ve dayanıklılığının artırılması amaçlanmaktadır. Bu fırında usta yakacak maliyetini düşürmek ve pişirim süresini kısaltıp üretimi arttırabilmek amacı ile normal pişirimi tercih ediyor. Fırında yakacak olarak eski dolap parçaları sunta ve ahşap pencere parçaları gibi malzemeler kullanılıyor (Fotoğraf 1), usta bu yakacakları kuru tutmak için atölyenin içinde muhafaza etmektedir. Fırının yapısı incelendiğinde dışta normal tuğlalara oranla daha dayanıklı yapıya sahip tuğlaların kat kat killi harç ile üst üste birleştirilmesiyle oluşan örme duvarlar bulunmaktadır. Burada kullanılan tuğlalar içi dolu kalıptan dökme eski tip tuğlalardır(Fotoğraf 2).



**Fotoğraf 3:** Fırının pişirim bölümünden ızgara deliklerini gösteren bir fotoğraf.

İç kısım incelendiğinde ise yerden düz yükselip fırının ortasına yaklaştıkça belli bir açı ile orta kısma doğru eğilen fırının sağından ve solundan karşılıklı olarak gelip ortada birleşen kemer desteklerin yer almakta olduğu görülür (Fotoğraf 2,3). Geleneksel Ünye çömlerki fırında 5 gün sürecek şekilde fırınlanmakta ilk üç gün ateşe iki saat arayla odun atılırken sonraki bir buçuk gün içinde bir saat ara ile son yarım günde ise daha da çok odun atılarak pişirim sonlandırılmaktadır. Bu pişirim ustalar arasında Ünye fırını olarak bilinmektedir (Güner, 1988).Günümüzde ise fırınlama 12 saat sürecek şekilde tamamlanarak yakaktan ve zamandan tasarruf sağlanmaktadır. Eski pişirim yöntemi ile yeni kısa süreli pişirim yapılmış çömlerki arasında ortaya çıkan sertlik ve emicilik farkı, günümüzde çömlerki kullanım alışkanlıkları açısından herhangi bir olumsuzluk oluşturmadığı için kısa süreli pişirim yüksek karlılığı sebebiyle ilk tercih olarak uygulanmaktadır. Adres: Sahilköy Sk. 19 pk: 52300 Ünye Ordu Konum: 41°08'33.9"N 37°12'47.8"E



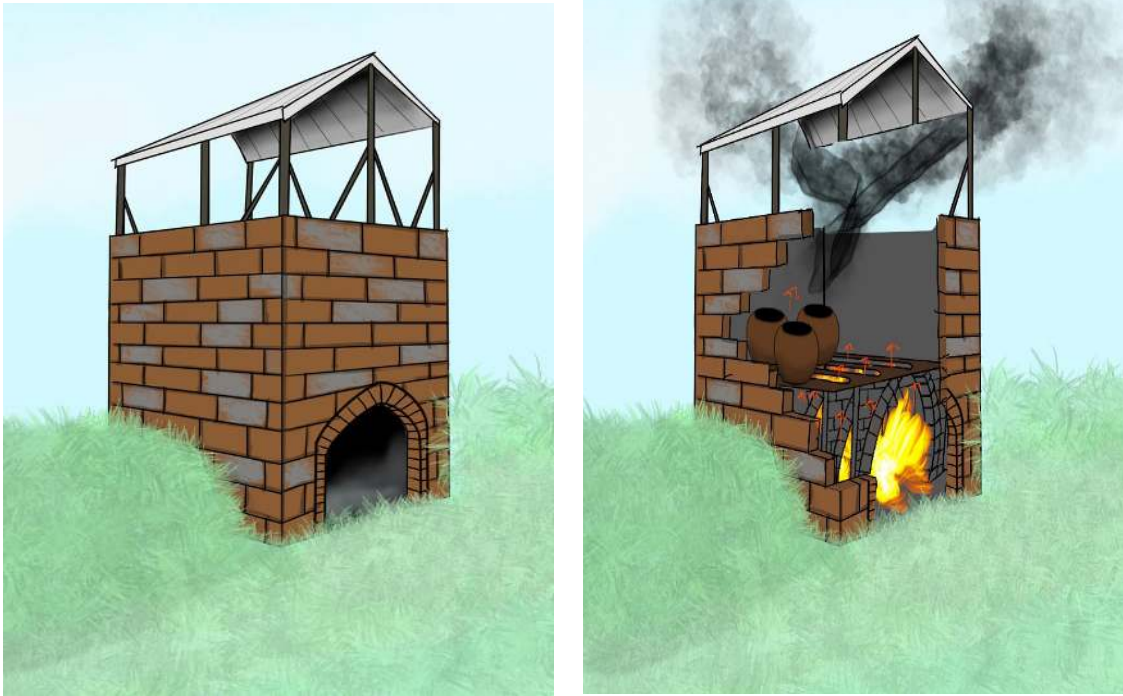
*Fotoğraf 4:* Solda fırının pişirme için hazırlanmış hali, sağda gözetleme deliği.



*Fotoğraf 5:* Ünye fırını, solda fırının yan tarafında bulunan yükleme kısmı, sağda fırının ön kısmındaki ateş yakma bölümü.



Şekil 1: Ordu, Ünye Çömlekçi Salih Karayığit'in fırını.



Şekil 2: Artvin fırın çalışma şeması.

### 3.2. Artvin, Borçka Fırını

Artvin Borçka da incelenen fırın bu ilçede çömlekçilik yapan fakat şu an aktif olarak bu mesleği icra etmeyen Resul Şirin'e aittir. Yüksekliği 400 cm çapı 210 cm'dir. İlk bakışta Ünye'de incelenen fırın ile benzerliği dikkat çekse de özellikle yükleme şekli bakımından farklılık sergilemektedir. Yakacak bölümü ve pişirim bölümü ayrı fırınların genel özelliği olan kemerlerin taşıdığı ızgaralı bölüme bu fırında da rastlanılmıştır (Fotoğraf 6). Kemer ızgaraların çevrelediği ateşlik, üstte büyük bir açıklık barındıran pişirim bölümünün taşıyıcısı görevindedir. Fırına çömlekler üstten yüklenmektedir. Yakacaklar iste alttan yerleştirilmektedir. Doğal bir kural olarak ısınan hava yükselme eğilimi göstermektedir, yakacak bölümünün altta olması sebebiyle ısınarak yükselen sıcak hava fırının ortasında bulunan ızgaraların arasından geçerek pişirim bölümündeki çömleklerin etrafından dolanıp onları ısıtarak en üst bölümdeki açıklıktan dışarı atılmaktadır. Isı dağılımı açısından etkili bir yöntemdir, incelenen diğer fırınlarda da ağırlıklı olarak yakacak bölümünün altta yer almasının sebebi aynıdır. Şekil 2'de kırmızı oklar ile ısının yükseldiği açıklıklar ve ızgara resmedilmiştir



**Fotoğraf 6:** Fırının yığma taş ve harçlardan oluşan ön ve yan duvar görüntüleri.

Bu fırında pişirim bölümünde herhangi bir yükleme açıklığı bulunmamaktadır. Çömlekler fırına yerleştirilirken iki kişi çalışmakta, birisi fırının içine girerek çömlekleri ısının dağılımını sağlayacak şekilde yerleştirirken diğer kişi de pişecek ürünleri içerdeki kişiye vermektedir. **Şekil 2:** Artvin fırın çalışma şeması.

### 3.3. Tokat Fırını

Tokat'ta incelenen fırın merkez ilçede çömlekçilik ile geçimini sürdüren Kazım Çömlekçioğlu'na aittir. Ürettiği çömlekleri pişirmek için 30 yıllık bir yer altı fırını kullanmaktadır. Yüksekliği 350 cm

çapı 230 cm olan bu fırın, yer altına kazılan büyük bir çukur içine inşa edilmiştir. Fırın yerden yukarıya ateş tuğlaları ile duvar örülerek üretilmiş ve ateşlik ile pişirim bölümünü birbirinden yine ateş tuğlaları ile yapılmış kemer yapıdaki ızgaralar ayırmaktadır (Fotoğraf 7). Yakacaklar fırının en alt kısmındaki küçük ağızdan doldurulduğu için fırına tek seferde fazla yakacak koymak mümkün olamamaktadır ve yakacakların merdiven ile aşağı taşınması gerektiği için fırını belirli bir ısıda tutmak büyük efor gerektirmektedir (Fotoğraf 8).

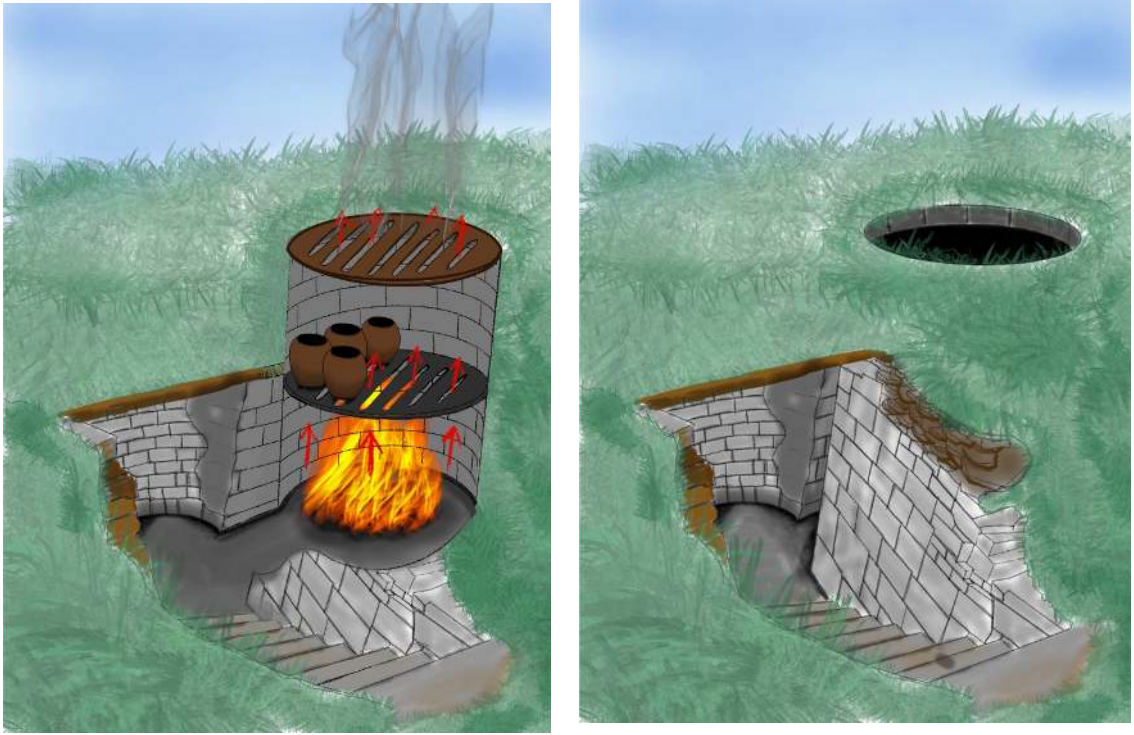
Pişecek işler fırına üst kısımdan yerleştirilip en tepeye kadar doldurulmaktadır. Ardından fırının üst kısmı hafif çıkıntılı bir kubbe şeklinde kil ile kapatılıp fırın yakılmaktadır. Usta yakacak olarak çam ağacı kullanmakta ve bu yakacağı para ile satın alınmaktadır. Fırın yaklaşık 8-10 saat yanmaktadır. Fırın söndükten sonra 24 saat üzeri açılmadan soğumaya bırakılıp işlerin çatlaması engellenmektedir. Fırın yer altında olduğu için soğuk havalarda da uygun sıcaklıklarda pişirim yapabilme imkânı sağlamanın yanında yapısal dayanıklılığı da daha yüksek olmaktadır, bu durum fırının daha uzun ömürlü olmasına imkan tanımaktayken fırının soğuma süresini de uzatmaktadır. Adres: Küme Evleri pk: 60235 Tokat Merkez. Konum: 40°21'09.8"N 36°24'51.2"E.



**Fotoğraf 7:** Fırın alt kısmında bulunan taşıyıcı kemerli ızgara yapı ve üstten görünümü.



**Fotoğraf 8:** Tokat çömlek fırını dıştan görünümü ve sağda ateş besleme ağızı.



Şekil 3: Tokat fırın çalışma şeması.

### 3.4. Gümüşhane, Dölek Fırını

Gümüşhane'nin merkez ilçesine bağlı Dölek köyünde geleneksel çömlekçilik faaliyetleri yapıldığı bilinmektedir. Yerli kadınlar tarafından nesilden nesle aktarılarak devam ettirilen ve yalnızca kadınlar tarafından icra edilen bu üretim en temel haliyle ilkel çömlekçilik özellikleri sergilemektedir. Ağırlıklı olarak yiyecek pişirimi için üretilen bu çömlekler diğer merkezlerdeki üretimden farklı olarak torna tezgahı üzerinde değil, basit tahta konik ayaklı el yapımı zeminli "gurafa" adı verilen portatif tezgahlarda büyük şeritler halinde hamurun üst üste yerleştirilip sıkıştırılarak üst üste eklenmesiyle sucuk tekniği tarzında üretim yapılmaktadır (Nurşen ve Zerrin, 2014). Kendine özgü bant usulü çarksız şekillendirme tekniği ile yüzyıllardır bölgede sürdürülen, günümüze dek ulaşan geleneksel üretimi ile diğer bölgelerden ayırmakta ve özgünlüğünü korumaktadır (Yılmaz, 2022).

Dölekte üretilen çömlekler kısa süre kurutulduktan sonra fırınlamaya geçilir. Dölek'te fırınlama için düz bir zemin üzerine (yere) örme taşlar ile daire planlı biçimde kurulan fırınlar kullanılmaktadır (Fotoğraf 9). Fırınlar yakılırken yakıt olarak ağaç ve tezek kullanılmaktadır. Fırının bir yüzünde yakacak eklenebilecek bir açıklık da bulunmaktadır. Çömlekler fırın duvarına paralel olarak iç içe halkalar şeklinde yerleştirilir (Şekil 4). Çevre ormanlardaki ağaçlardan elde edilen yakacak odunlar (Fotoğraf 10) fırın içinde pişirilecek çömleklerin arasına eşit miktarda konularak istiflenir (Şekil 4). Yakacaklar yerleştirilen fırının üzeri saman ve çamur ile oluşturulan bir harç yardımı ile kapatılır ve pişirim süresince açılmaz. Pişirim incelenen diğer fırınlara kıyasla daha kısa sürmektedir. 2-3 saat civarı pişirim yapıldıktan sonra çömlekler yeterli sertliğe ulaşmış sayılmaktadır. Ve fırın soğuduktan sonra ağzı açılarak çömlekler boşaltılmaktadır. İncelenen fırın 47 cm yüksekliğe 250 cm çapa sahiptir. Adres: Dölek Köyü Yolu pk: 29602 Kelkit Gümüşhane Konum: 40°03'20.3"N 39°24'27.6"E.

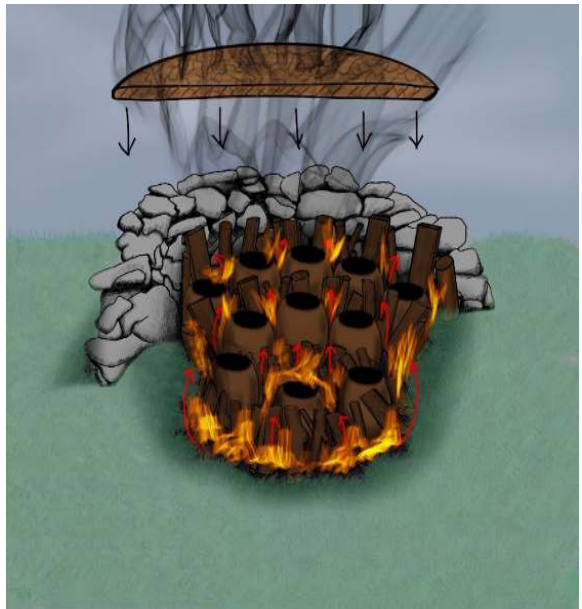




*Fotoğraf 9:* Dölek köyü geleneksel çömlek fırını dıştan ve içten görüntüsü.



*Fotoğraf 10:* Dölek köyünde çömlek pişirmek için kullanılan yakacaklar.



*Şekil 4:* Gümüşhane fırın çalışma şeması.

### 3.5. Trabzon Fırınları

Trabzon günümüzde aktif olarak hiçbir çömlek üretim faaliyeti göstermese de yüz yıl öncesine kadar bu konuda önemli bir dağıtım ve üretim merkezi olduğunu söylemek doğru olacaktır. Eski Trabzon çömlekçiliği ile ilgili bilgilerin tamamı dedesi ve dayısı tarafından yapılan çömlekçilik faaliyetlerini anlatan “Hüseyin Altay” tarafından sağlanmıştır. Dedesi Mehmet Dilek ve Büyük Dayısı Sinan Dilek tarafından 1956 yılından itibaren bizzat Trabzon’da icra edilmiş olan geleneksel çömlekçilik yapım ve pişirim teknikleri hakkındaki açıklayıcı bilgilere ulaşılmıştır. Bu bilgiler ışığında o dönemde Trabzon Kavak meydanında yer alan çömlek fabrikasında 3 ayrı tezgahta 3 ustanın aynı anda çalıştığı ve üretilen işlerin Biri büyük biri küçük iki ayrı fırında pişirildiği anlaşılmıştır. Fırınlardan büyük olanın 4 metre yüksekliğe 3 metre enine sahip olduğu belirtilirken küçük olanın ise 3 metreye 3 metre ölçülerinde olduğu aktarılmıştır.



**Şekil 5:** Trabzon küçük fırın şeması.

Diğer fırınların geneliyle benzer şekilde bu iki fırınında ateş yakılan kısımları altta, bulunurken ortada tuğla ve çamurlar harç ile oluşturulmuş kemerli ızgara yapı bulunmaktadır. Üstte yükleme kısmı yer alan bu fırınların tepe kısımları kubbe şeklinde oval ve ortasında yükleme için küçük bir açıklık bulunduracak biçimdedir. Birbirlerine yapışmaması için kurutulmaya bırakılan çömlekler kurutma bittikten sonra fırın içinde birbirlerinin üstüne sırayla yüklenirken ısının aşağıdan yukarıya çıkabilmesine olanak tanıyacak boşluklar bırakılmasına da özen gösterilmektedir.

Adres: Günümüzde fabrika ya da fırınlardan geriye hiçbir iz kalmamıştır. Hüseyin Altay ile yaptığımız görüşmelerde bahsi geçen fırınların ve fabrikanın Trabzon Kavak Meydanında yer aldığı aktarılmıştır.



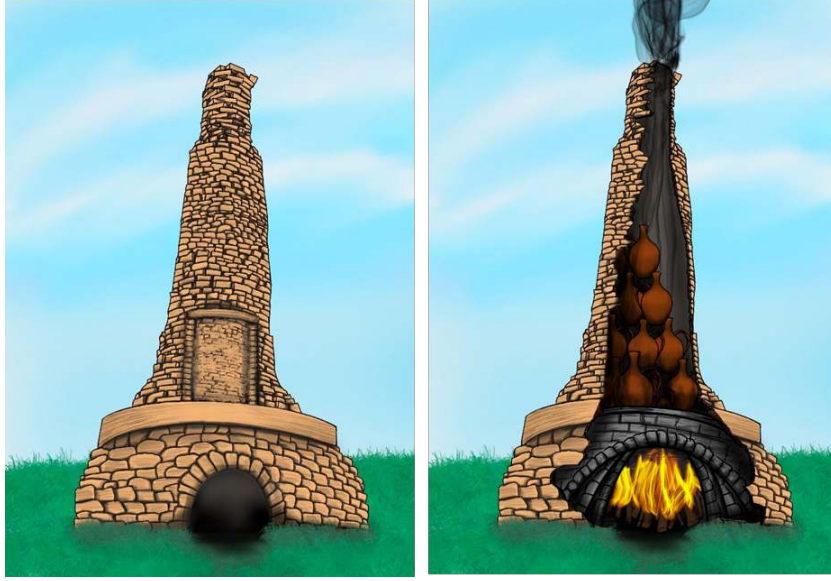
*Şekil 6:* Trabzon büyük çömlek fırını çalışma şeması.

### 3.6. Bayburt Fırını

Bayburt merkezde yakın geçmişe kadar çeşitli toprak eşyalar, yapı malzemeleri imal eden günümüzde atıl durumda bulunan bir çömlek fabrikasına rastlanılmaktadır. Fabrikanın hemen yanında da fabrikada üretilen çömleklerin pişiriminin sağlandığı fırın bulunmaktadır. Günümüzde bu fabrikada aktif olarak çömlek üretimi ve pişirimi yapılmasa da yerel atölye sahibi Recai Purutoğlu topraktan tandır üretimi gerçekleştirmektedir. Zamanında yaygın şekilde üretim yapan bu fabrikada çömlek kap kacaklara talebin azalması ile birlikte yetmişli yıllardan itibaren üretim azalmaya başlamış 1988 yılında bir süre durmuştur. Veysel Mahallesi'ndeki bu çömlek fabrikası Recai Purutoğlu'nun üretim faaliyetleri ile birlikte yeniden üretim başlamıştır. Son yıllarda tandıra olan talep gittikçe artmış. Yurt içinde Rize'den İstanbul'a, Ankara'dan Konya'ya, yurt dışında Almanya'dan Fransa'ya, İsviçre'ye artan talebe uygun olarak tandır yapımına başlanmıştır. Veysel mahallesi'nde bu fabrika dışında otuzdan fazla atölye ve fabrika üretim yapmıştır. Toprakten imalat yapma bölgesi olarak Veysel Mahallesi'nde kümelenme olmuş. Bugün sadece bir tanesi üretim yapmaya devam etmektedir (Doğu Karadeniz Kültür Envanteri Projesi, 2023).

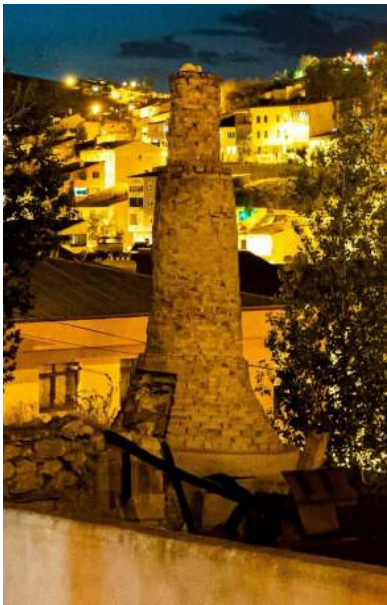
Tandır üretiminde fırınlama, tandırın kullanılacağı yerde ilk pişirimi ile yapıldığı için atölyede herhangi bir pişirim yapılmamaktadır. Pişirime ihtiyaç olmaması fabrikadaki fırının atıl halde kalmasına zemin hazırlamıştır.

Fırının yapısı incelendiğinde yine toprak pişmiş tuğlaların kil harç ile örülmesinden oluşturulmuştur(Fotoğraf 11). Yüksekliği 500 cm çapı 260 cm'dir.



**Şekil 7:** Bayburt Eski Çömlek Fabrikası Fırını çalışma şeması.

Normalde bölgede incelenen fırınlara kıyasla yüksek bacalı yapısı bu fırının dışarıdan farklı görünmesine sebep olmuştur. Fırının yakacak bölümü ve yükleme bölümü yine diğer fırınlarda olduğu gibi kemer yapılı ızgara ile birbirinden ayrılmıştır. Altta yer alan yakacak bölümünün yan kısmında küçük bir besleme deliği bulunmaktadır. Üst kısımda yer alan yükleme bölümü ise yandan malzeme doldurmayı sağlamak için geniş bir açıklığa sahiptir. Fırının uzun boyunlu yapısı yükleme kısmının dikine kullanılmasını mecburi kılacak şekilde yapılmıştır. Muhtemelen fırının içine geniş yükleme ağzından doldurulan çömlekler içeride bir merdiven ile üst üste dizilerek altta yanan ateşin ısısının pişirim bölümünde yükselirken çömleklerin etkili şekilde pişirilmesini sağlamaktadır (Şekil 7). Adres: Dik Sk. 11/1 pk: 69010 Bayburt Merkez Konum: 40°15'37.2"N 40°13'48.7"E



**Fotoğraf 11:** Bayburt eski çömlek fabrikası fırını.

#### 4.BULGULAR VE YORUM



*Fotoğraf 12: Açık Pişirim.*

Bayburt, Dölek, Ünye, Tokat, Artvin, Trabzon da incelenen bu fırınlar yakın tarihe kadar Orta ve Doğu Karadeniz bölgesinde icra edilen çömlekçilik faaliyetlerinin boyutu hakkında bilgi verir niteliktedir. Araştırmada elde edilen veriler ışığında incelenen bölgelerde yerde pişirim yapılan daha eskiye dayalı fırınlara rastlanıldığı gibi ateşlik ve pişirim bölümünün birbirinden ayrıldığı daha gelişmiş türde fırınlarla da karşılaşılmıştır.



*Fotoğraf 13: Günümüzde halen kullanılmakta olan Kara fırın (Salih Karayiğit'in fırını-Ünye).*

Piştirme işlemi, ortam, hava akımı, ısının derecesi, yakacağın türü, gibi etkenlere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Çanak-çömlekler ilk başlarda açık havada yere halkalar halinde dizilerek bu halkalar arasına yerleştirilen yakacakların tutuşturulmasıyla pişirilmekteydi (Fotoğraf 12). Zamanla üretimin gelişmesiyle 50-60 cm yüksekliğinde taş ve kil ile örülen duvarlardan meydana gelen kalıcı fırınlar inşa edilerek pişirimin daha tutarlı olması sağlanmıştır (Fotoğraf 9, Şekil 4). Bu fırınlarda açık havada pişirim tekniğinde olduğu gibi çömlekler arasına yakacakların yerleştirilmesiyle pişirim sağlanmıştır. Zaman içinde gelişim göstermeye devam eden çömlek fırınları delikli bir ızgara sayesinde alttaki ateşlik bölümünün ve üstteki pişirim bölümünün ayrıldığı, iki bölümden oluşan bir yapıya ulaşmıştır (Fotoğraf 13). Anadolu'da MÖ 4.binden itibaren gelişen bu fırınların daire planlı ya da dörtgen planlı örneklerine rastlanmakta olup, ısıyı yükseltme ve koruma amacı ile giriş bölümleri dışında, tamamen kapalı oldukları görülmüştür (Güngör, 1988). (Fotoğraf 13). Bu iki bölümü birbirinden ayıran delikli taban-ızgara sayesinde ısı alttan üste geçiş sağlar. Fırının büyüklüğüne göre bu delikliklerin çapı değişir. Ateş yanan kısmının üstünde kemerlerin taşıdığı delikli raf bulunmaktadır. Bu yapı hem üstüne konulan pişirilecek çömleklerin yükünü taşır hem de alt kısımda yanan ateşin ısısının homojen şekilde üst kısma yayılmasını sağlar. Fırının besleme ağzından odun atılarak yakma işlemi gerçekleştirilir, piştirme süresince ateş beslenerek canlı tutulur. Piştirme bölümüne kaplar, üretim yapılan bölgeye göre üstten ya da yandan açılan bir açıklık sayesinde yerleştirilir-çıkartılır.

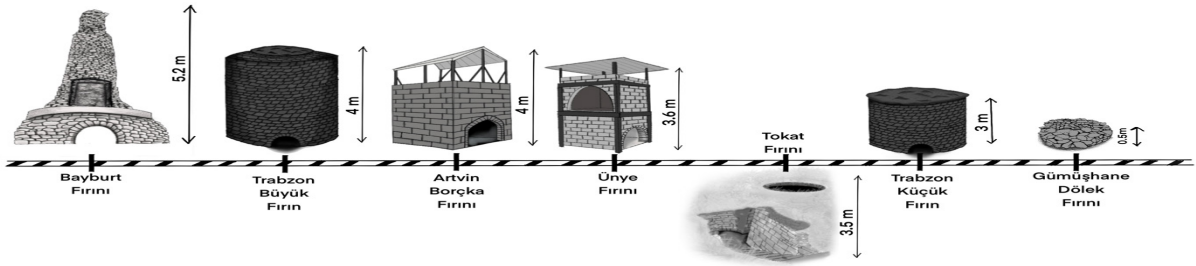
Çömlek yapımında en önemli aşamalardan biri olan pişirim aşamada çömleklerin fırına yerleştirilmesi, ısının sabit kalması, fırının soğuma süresi gibi adımların herhangi birinde meydana gelecek bir problem çömleğin çatlaması ya da patlaması gibi bir sonuca varabilmektedir (S. Karayığit, kişisel görüşme, 17 Kasım 2018). Çömleğin toprak yapısı da fırın yapısı gibi kuruma süresini, pişirim ve soğuma süresini doğrudan etkileyen bir faktördür. Bölgede aktif olarak üretim yapan atölye ustaları ile yaptığımız görüşmelere göre incelenen fırınlarda açık pişirimde yanma süresi ortalama 2-3 saat iken, çift katlı fırınlarda pişirim süresinin 12 saatten 36 saate kadar değişiklik gösterdiği anlaşılmıştır. Pişirim sonrası soğuma da fırın ve toprak tipine göre değişiklik göstermektedir. Açık pişirimde soğuma süresi fırınlama süresi gibi kısarken çift katlı fırında soğuma süresi tam tersi 12 saati geçebilmektedir.

Çömlek fırınında yakacak olarak ise belirli bir kısıtlama olmayıp çevre ormanlarda bulunan ağaçlar yakacak olarak tercih edilmektedir. Fakat günümüzde işletim maliyetlerini düşürmek amacıyla atık türünden ahşap içerikli mdf, sunta vb. yakacak olarak kullanılabilir (Fotoğraf 1).

Gümüşhane'nin Dölek Köyünde kadınların yaptığı çömlek kaplar bant usulü şekillendirme tekniğinin kullanılması ile olduğu kadar yerde pişirim yapılan geleneksel fırınların kullanılmasıyla da diğer bölgelerden ayrılmaktadır. Bu tür çömlek fırınına incelenen diğer bölgelerde rastlanmamakla birlikte, pişirim kısmı ve ateşlik birbirinden ayrı tipte olan fırınlara ise bölgede hatırı sayılır derece örneğe rastlamak mümkün olmuştur. İncelemeye alınan çift bölmeli fırınların çalışma prensipleri aynı olsa da genel yapılarındaki küçük farklılıklar dikkat çekmektedir. Ünye ve Trabzon'da incelenen fırınların pişirim sürelerinin birbirine benzerliği sebebiyle incelediğimizde, yapılan görüşmeler doğrultusunda, Ünye ve Trabzon çömlek ustaları arasında "usta çırak" ilişkisi bulunduğu ve birbirlerinin devamı niteliğinde oldukları konusunda bilgiler elde edilmiştir (H. Altay, kişisel görüşme, 7 Eylül 2022). Fırınlama süreleri ve fırın tipleri incelendiğinde bu konudaki benzerlik daha net anlaşılmaktadır. Fırınlama sırasında başta seyrek aralıklarla yapılan besleme ilerleyen günlerde daha sık aralıklarda yapılarak pişirim ısısının yavaşça yükselmesi sağlanmaktadır. Dolayısı ile iki pişirim yönteminde de fırının yakıldığı toplam süre 3 günü geçmektedir. Çift katlı yüksek fırın yapısı, 72 saati geçen uzun süreli ve değişken sıcaklıkla icra edilen pişirim şekli her iki bölgenin ortak, diğer bölgeler ile de ayrışma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fırınlama aşamalarında Artvin ve Bayburt bölgeleri ile herhangi bir farklılık bulunmazken fırın yapısında ayrışma görülmektedir. Çift bölümden oluşan bu fırının diğer bölgelerdeki fırınların tam tersi şekilde yer altına inşa edildiği görülmektedir. Bu farklılık fırının pişirim performansına da özellikle ısı izolasyonu bakımından büyük avantaj sağlamaktayken dar merdivenler sebebiyle fırını yakacak ile beslemeyi zorlaştırmaktadır. Yine karşılaştırıldığında fırınların daire planlı ve dörtgen planlı olarak iki farklı formda yapıldığına rastlanılmıştır. Bu fark da fırın içine ürünlerin yerleştirmeyi farklılaştırmakta ısının fırın içinde dağılımını ve dolayısı ile pişirim süresini ve verimini etkilemektedir.

Çalışmada incelenen fırınlar dörtgen planlı ve daire planlı formda olanlar şeklinde ayrıştırıldığında daire planlı formlu fırınların köşeli fırınlara görece çok daha eski zamanlarda imal edilmiş oldukları dikkat çekmektedir. Yine incelenen fırınlar içinden köşeli formda inşa edilenler kendi aralarında incelendiğinde ise yükleme noktalarının yandan, üstten, ve önden olacak şekilde farklılık göstermekte olduğu görülmektedir. Ünye de rastlanılan fırın yandan yükleme yapılırken Artvin'deki köşeli fırının üstten yükleme yapılması gibi. Yandan yükleme yapılan fırınlarda usta fırını doldurduktan sonra harç ve eski tuğlalar ile yükleme ağızını sıvarken küçük bir gözetleme deliği de bırakılmaktadır ama bu üstten yüklemeli fırında yapılamamaktadır(Fotoğraf 4). Üstten yüklemeli fırında yükleme yapıldıktan sonra fırının üzeri kapak ile kapatılabilirken yandan yüklemeli fırında harç ile duvar örülmesi ek külfet oluşturmaktadır. Boyut olarak karşılaştırıldığında pişirim ve ateşlik bölümleri ayrı olan fırınların en-boy oranlarının benzer olduğu, Gümüşhane Dölek Köyünde kullanılan yer fırınlarının ise çalışma mantığındaki farklılıklara paralel olarak en boy oranının diğer bölgelerden ayrıştığı görülmüştür. İncelenen fırınların boy karşılaştırılması Şekil 8'de verilmiştir.



**Şekil 8:** İncelemeye alınan fırınların boy karşılaştırması.

Pişirim süreleri incelendiğinde de yine fırınların birbiri arasında büyük değişiklikler görülmüştür. Örneğin Dölek'te yapılan yer fırınları ile çömlekler 2 saat civarında fırınlanırken Ünye'de kullanılan fırınların 3 gün aralıksız değişken sıcaklıklarda yakılması iki merkezin ayrıştığı noktalardandır. Kullanılan yakacak türleri de yine bölgeye ve bölgede bulunan kaynaklara göre değişiklik göstermekte, bu da pişirim süresinin bölgeler arasında değişmesine sebep olan etkenlerdendir.

Orta ve Doğu Karadeniz'de incelemeye alınan fırınların kendi aralarındaki benzerlik ve farklılıklara ek olarak Anadolu'daki diğer bölgelerin çömlek fırınları aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar şu şekilde karşımıza çıkmaktadır;

Dölekte karşılaştığımız, içinde tezek ile yakılan ateşe ve köze temas ederek pişirim yapılan yer fırını türünde örneklere Kars Tuzluca ilçesi Aliköse Köyü, Erzurum İspir ilçesi Yiğitbaşı Köyü, Ağrı Hıdırdurdu Köyü gibi merkezlerde rastlanılmaktadır. Ünye, Tokat, Artvin Borçka, Trabzon, Bayburt bölgelerinde incelenen fırınlar yer altı ya da yer üstüne inşa edilmiş, yandan yüklemeli, üstten yüklemeli fark etmeksizin içinde kemerlerin taşıdığı delikli raf bulunan fırınlar olarak ele alındığında benzer örneklere Anadolu'da milli ve yataklı çarkın girmiş olduğu Kütahya, Nevşehir, Çanakkale gibi çömlek

ve seramik üretimi ile bilinen bölgelerde de rastlanılmaktadır(Güngör, 1988).

Bu çalışmada fırınlar özelinde incelemeye alınan Orta ve Doğu Karadeniz çömlek atölyelerindeki faaliyetlere karşın bölgede çömleğe olan düşük arz bu geleneğin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu açıkça göstermektedir. Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi Anadolu'da çömlekçilik faaliyetleri bakımından tanınırlığı yüksek olan Nevşehir Avanos bölgesi ile karşılaştırıldığında, benzer potansiyele sahip olmasına karşın negatif olarak ayrılmaktadır. Karadeniz'den farklı olarak Avanos bölgesindeki turistik faaliyetlerin buradaki çömlek atölyelerinin gelişiminin temel kaynaklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Konu yalnızca fırınlar bakımından ele alındığında ise Avanos'taki atölyelerin sürdürülebilirlik ve pratiklik bakımından ağırlıklı olarak elektrikli modern fırın kullanımına ağırlık verdiği Orta ve Doğu Karadeniz çömlekçiliğinde ise halen ağırlıkla geleneksel odun ateşi fırınların kullanıldığı görülmektedir. Geleneğin korunması hususunda Orta ve Doğu Karadeniz çömlekçiliğinin bu özelliği onu diğer bölgelerden ayıran önemli bir nitelik olarak karşımıza çıksa da yetersiz tanıtım ve düşük arz bu fırınların ortadan kaybolarak tarih olmasına zemin oluşturmaktadır.

## 5.SONUÇ

Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi içinde incelenen çömlek fırınları farklı pişirim teknikleri, farklı yapı malzemeleri, farklı pişirim süreleri itibarı ile sınırlı bir alanda büyük bir çeşitlilik sergilemektedir. Çeşitliliğin bu denli çok olması bölgedeki çömlekçilik faaliyetlerinin geçmişteki büyüklüğünü anlatır niteliktedir.

Bu Merkezlerde talep gören kap kacak lokal olarak yerel atölyelerde bölgenin ihtiyaç ve alışkanlıklarına yönelik üretilmiş ve karşılaştığımız bu çeşitliliğin ortaya konulmasına olanak sağlamıştır. Yüzyıllardır bölgede çömlek üreten bu atölyelerden günümüzde aktif olarak çömlek üretimi yapmaya devam eden atölye sayısı bir elin parmaklarını geçemeyecek kadar azalmış durumdadır. Orta ve Doğu Karadeniz çömlekçiliğinin son örneklerini veren bu atölyeler kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmış durumdadır. Atölyelerin bölgedeki geleneksel çömlekçiliği devam ettirme çabaları yetersiz tanıtım ve düşük arz sebebiyle sürdürülebilirliği imkansız kılmaktadır. Anadolu'da aktif olarak çömlekçilik faaliyetlerini sürdüren ve bu konuda tanınırlığı yüksek olan bölgeler incelendiğinde, ağırlıklı olarak modern elektrikli fırınların kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada incelediğimiz atölyelerde kullanılan odun fırınları Anadolu'da çömlekçiliği ile ünlenmiş merkezlere kıyasla daha gelenekçi bir üretim tarzı ortaya konulmasını sağlamaktadır. Odun fırınları elektrikli fırınlara kıyasla seri üretim için verimsiz araçlar olsalar da bölgedeki çömlekçilik faaliyetlerinin tanıtımı ve turistik açıdan yeni girişimler oluşturulması konusunda önem arz etmektedir.

Söz konusu geleneksel fırınların potansiyellerinin kullanılması durumunda bölgede yeni tanıtım fırsatları ve iş dalı olanakları oluşturulması söz konusu olabilir. Bu durumun yetkililer tarafından değerlendirilmesi ve desteklenmesi bölgede kültürünün korunması açısından da büyük önem arz etmektedir.



**KAYNAKLAR**

Anonim. Bayburt Halk Kültürü. Doğu Karadeniz Kültür Envanteri. Retrieved January 29, 2023, <https://karadeniz.gov.tr/el-sanatlari-3/>.

Arı, Y. (2022). Gümüşhane Dölek Köyünde Çarksız Çömlekçiliğin Kültürel Coğrafyası: Adaptasyon Kültür ve Ekoloji. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 188-208. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gumus/issue/68497/1003932>. (erişim 13.05.2023).

Ayta, T. (2017). *Toprak Sanatlarında Teknik Terimler Sözlüğü*. Artshop.

Beder, S. (2023). Yok Olmaya Yüz Tutmuş Yok Olmaya Yüz Tutmuş Doğu Karadeniz Çömlekçiliğine Günümüzden Bir Örnek: Ünye. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, (34), 551-568. <https://doi.org/10.18220/kid.1292235>

Cooper, E. (1978). *Seramik Ve Çömlekçilik*. Remzi Kitabevi.

Çizer, S., & Yarol, Y. (2005). Tarih Öncesi Çömlekçiliğin Halen Yaşadığı Bir Merkez: Gökeyüp. *Seramik Federasyonu Dergisi*, 12, 104-109. ISSN 1304-6578.

Eroğlu, E., & Köktan, Y. (2013). Geleneksel Türk El Sanatlarından Çömlekçilik (Sakarya Örneği). *Akademik Bakış Dergisi*, 36, 1-14. ISSN:1694-528X.

Güner, G. (1987). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik*. Ak yayını.

Özdoğan, M. (2009). *Earliest Use of Pottery in Anatolia. Early Farmers, Late Foragers and Ceramic Traditions: On the Beginning of Pottery in the Near East and Europe*. Cambridge Scholars Publishing.

Özkul, N. F., & Köşklü, Z. (2014). Gümüşhane/ Dölek Köyünde Çömlekçilik. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 31, 51-67. (erişim 27.09.2022).

Öztürk, F. (2020). 1924 Yılından Günümüze Ordu-Ünye Çömlekçiliği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 21-37. <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.670754>.

**Görüşmeler:**

Salih Karayiğit 17/11/2018

Hüseyin Altay 7/09/2022

**Fotoğraflar**

Fotoğraf 1: Samet Beder (2019, Ünye).

Fotoğraf 2: Samet Beder (2019, Ünye).

Fotoğraf 3: Samet Beder (2019, Ünye).

Fotoğraf 4: Samet Beder (2019, Ünye).

Fotoğraf 5: Samet Beder (2019, Ünye).

Fotoğraf 6: Samet Beder (2020, Artvin).

Fotoğraf 7: Samet Beder (2019, Tokat).

Fotoğraf 8: Samet Beder (2019, Tokat).

Fotoğraf 9: Samet Beder (2019, Dölek).

Fotoğraf 10: Samet Beder (2019, Dölek).

Fotoğraf 11: Samet Beder (2019, Bayburt).

Fotoğraf 12: Sevim, Çizer. (2005, Manisa).

Fotoğraf 13: Samet Beder (2019, Ünye).



# ANKARA ETNOĞRAFYA MÜZESİ KOLEKSİYONUNDAKİ KIRŞEHİR SECCADE HALILARI: MOTİF VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ\*

ÇİĞDEM KARAÇAY\*\*

## ÖZ

Bu makalenin konusu, Ankara Etnoğrafya Müzesi Koleksiyonunda yer alan Kırşehir seccade halılarının motif ve kompozisyon özellikleri üzerinedir. Kırşehir 18. yüzyıldan itibaren Anadolu Türk halı sanatının zenginliğine katkı sağlayan önemli dokuma merkezlerindedir. Kırşehir'e ait çok sayıda halının günümüze ulaşması yörede dokumacılık faaliyetlerinin yoğun olduğunu göstermektedir. Bugün Türkiye'de hemen hemen her müzede Kırşehir halısına rastlamak mümkündür. Günümüze ulaşan Kırşehir halılarının sayıca fazla olması memnuniyet verici olmakla birlikte eserlerin Türkiye'de ve yurt dışında farklı müzelerde ve çeşitli koleksiyonlarda bulunması bu halıları topluca ele alarak değerlendirmeyi ve Kırşehir halıları ile ilgili kesin ifadeler kullanmayı zorlaştırmaktadır. Bu sebeple müzelerde ve özel koleksiyonlarda yer alan Kırşehir halılarını mümkün olduğunca gün ışığına çıkararak belgelemek, bu halıların üslup özelliklerini ortaya koymak hususunda önem arz etmektedir. Çalışma kapsamında Ankara Etnoğrafya Müzesinden gerekli izinlerin alınmasının ardından müze envanter defterleri dikkatle taranarak Kırşehir yöresine ait halılar tespit edilmiştir. Tespit edilen halıları yerinde incelemek sureti ile gözlem fişlerine özellikleri ile ilgili gerekli bilgiler aktarılmıştır. Halıları görsel açıdan belgelemek amacı ile fotoğrafları çekilmiştir. Katalog çalışması yapılmıştır. Buna göre Ankara Etnoğrafya Müzesi Koleksiyonunda yer alan Kırşehir halıları seccade

\* Bu çalışma Prof. Dr. Gül Tunçel danışmanlığında 2011 tarihinde tamamlanan "Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Kırşehir Halıları" başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

\*\* Dr. Öğretim Üyesi, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü  
e-posta: cigdemkaracay@hitit.edu.tr / ORCID: 0000-0002-0218-4785

Makale Türü: Araştırma Makalesi / DOI: <https://doi.org/10.32704/akmbaris.2023.184>

Makale Gönderim Tarihi: 13.08.2023 / Makale Kabul Tarihi: 11.12.2023

Karaçay, Çiğdem (2023). Ankara Etnoğrafya Müzesi Koleksiyonundaki Kırşehir Seccade Halıları: Motif ve Kompozisyon Özellikleri. *ARIŞ*, Aralık – Sayı: 23, s. 21-44

türündedir ve ekseriyetle mihrap tasvirlidir. Mihrap nişinde en çok tasvir edilen motifler; stilize bitkisel motifler, manzara tasvirleri ve kandildir. Mihrap nişinin süslemesiz olduğu örnekler mevcuttur. Kırşehir seccade halılarında birer süsleme alanı olan mihrap köşeleri, mihrabın altında ve üstünde bulunan dikdörtgen çerçeveler ve bordürlerde bitkisel motiflerin hâkim olduğu görülmektedir. Ankara Etnoğrafya Müzesi dışındaki müze ve koleksiyonlarda motif ve kompozisyon özellikleri açısından Kırşehir seccade halılarının farklı örnekleri bulunmaktadır. Bu husus Kırşehir seccade halıları ile ilgili kesin ifadeler kullanma konusunda ihtiyatlı davranmayı gerektirmektedir. Bunun yanı sıra Kırşehir seccade halıları ile ilgili her çalışma daha fazla esere ulaşmayı mümkün kılarak, genel üslup özelliklerini ortaya koymak açısından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** *Kırşehir, seccade halısı, mihrap, tasvir, motif*

## KIRŞEHİR PRAYER RUGS IN THE ANKARA ETHNOGRAPHIC MUSEUM COLLECTION: FEATURES OF MOTIF AND COMPOSITION

### ABSTRACT

The subject of this article is the motif and composition features of Kırşehir prayer rugs in the Ankara Ethnography Museum Collection. Within the scope of the study, after obtaining the necessary permissions from the Ankara Ethnography Museum, the museum inventory books were carefully scanned and rugs belonging to the Kırşehir region were determined. By examining the detected prayer rugs in the museum, the necessary information about their properties was transferred to the observation slips. Photographs were taken to document the prayer rugs visually. A catalog study was carried out with the information obtained. According to this information, Kırşehir rugs in the Ankara Ethnography Museum Collection are of the prayer rug type and are mostly depicted as a mihrab. The most depicted motifs from the mihrab niche; stylized floral motifs, landscape depictions and oil lamps. Apart from the mentioned motifs, there are examples where the mihrab niche is unadorned. In Kırşehir prayer rugs, it is seen that the corners of the mihrab, which are ornamental areas, the rectangular frames and borders above and below the mihrab are dominated by floral motifs. There are different examples of Kırşehir prayer rugs in terms of motif and composition features in museums and collections other than Ankara Ethnography Museum. This issue requires caution in using definitive statements about Kırşehir prayer rugs. In addition, every study on Kırşehir prayer rugs is important in terms of revealing the general stylistic features by making it possible to access more works.

**Key Words:** *Kırşehir, prayer rug, mihrab, description, pattern*

## GİRİŞ

Türk halı sanatında seccade halıları motif ve kompozisyon özellikleri açısından ayrı bir grup teşkil etmektedir. Günümüze ulaşan en erken tarihli seccade halıları 15. yüzyıla aittir. 16. yüzyılda Saray seccadeleri ve Uşak seccadeleri motif ve kompozisyon özellikleri açısından Türk halı sanatında yeni üslupların doğmasına zemin hazırlamıştır. 17. yüzyıldan itibaren Batı Anadolu’da Gördes ve Kula başta olmak üzere Anadolu’da birçok dokuma merkezi yöreye has motifleri ile estetik değeri yüksek eserler ortaya koymuştur. Bu merkezlerden biri Kırşehir’dir.

Kırşehir halılarının geçmişi hakkında bilgimiz kısıtlıdır. Ulusal ve uluslararası müzeler ve özel koleksiyonlarda Kırşehir halısı olarak tanıtılan örnekler ışığında Kırşehir halılarının geçmişinin 17. veya 18. yüzyıllara uzandığı bilinmektedir (Deniz, 1984: 25). Dokunduğu tarihe kompozisyonda yer verilen bir Kırşehir seccade halısı bu açıdan oldukça önemlidir. Halının tabanlılık bölümünde eski yazı ile H. 1220 (M. 1805) yılı okunmaktadır (Butterweck ve Orasch, 1986: levha no.113). Söz konusu halıda manzara tasviri görülmektedir. Manzaralı halılar Batılılaşma sürecinin getirisi olarak Anadolu Türk halı sanatında 19. yüzyıl itibari ile görülmeye başlanır. Günümüze ulaşan manzaralı halıların büyük kısmı Kırşehir yöresine aittir. Türk halı sanatına yeni giren bir kompozisyonu 19. yüzyılın ilk çeyreğinde muazzam bir şekilde halıya aktaran Kırşehirli dokumacıların 19. yüzyıldan daha erken tarihlerde halı dokuduğu muhakkaktır. Kırşehir yöresine ait çok sayıda halının günümüze ulaşması bu öneriyi güçlendirmektedir.

Bugün Türkiye’de hemen hemen her müzede Kırşehir halısına rastlamak mümkündür. Müze envanter kayıtları, halı koleksiyonları içerisinde en büyük paya sahip yörenin Kırşehir olduğunu göstermektedir. Bu husus geçtiğimiz 200 yıl süresince Kırşehir’de dokumacılık faaliyetlerinin oldukça yoğun olduğunu ortaya koymaktadır. Günümüze ulaşan Kırşehir halılarının sayıca fazla olması memnuniyet verici olmakla birlikte eserlerin Türkiye’de ve yurt dışında farklı müzelerde ve çeşitli koleksiyonlarda bulunması bu halıları topluca ele alarak değerlendirmeyi ve Kırşehir halılarının genel üslup özellikleri ile ilgili kesin ifadeler kullanmayı zorlaştırmaktadır. Bu sebeple Kırşehir halıları ile ilgili her çalışma daha fazla esere ulaşmayı mümkün kılarak, motif ve kompozisyon özellikleri açısından farklı örnekleri görmeye imkân vermektedir.

Kırşehir halıları ile ilgili en erken tarihli ve kapsamlı çalışma Prof. Dr. Bekir Deniz’e aittir<sup>1</sup>. 1980’li yıllarda Kırşehir’de gerçekleştirdiği saha çalışmaları esnasında yöre halkı ile mülakatlar gerçekleştirerek, ulaştığı bilgi, belge ve fotoğraflarla Kırşehir halılarını yayınlarında tanıtmıştır. (Deniz, 1984; Deniz, 1986; Deniz, 1997; Deniz, 2000). Prof. Dr. Bekir Deniz’in Kırşehir halıları ile ilgili yayınlarında aktardığı bilgiler ışığında, Kırşehir halıları ile ilgili yapılacak her çalışma, sayıca fazla ve coğrafi açıdan dağınık bulunan bu eserlerin ortak özelliklerinin belirlenmesine katkı sağlayarak, Anadolu Türk halı sanatı içerisindeki rolünü ortaya koymak açısından önem teşkil etmektedir.

Bu makalenin konusu, Ankara Etnoğrafya Müzesi Koleksiyonunda yer alan Kırşehir seccade halılarının motif ve kompozisyon özellikleri üzerinedir. Müzeden gerekli izinlerin alınmasının ardından müzede gerçekleştirilen çalışma kapsamında öncelikle envanter defterleri incelenmiş ve müze koleksiyonunda 36 Kırşehir seccade halısı tespit edilmiştir<sup>2</sup>. Büyük kısmı depoda, çok azı teşhirde bulunan halılar yerinde incelenmek suretiyle gözlem fişlerine gerekli bilgiler aktarılmıştır. Halıları belgelemek amacıyla fotoğrafları çekilmiştir. Halılar için katalog

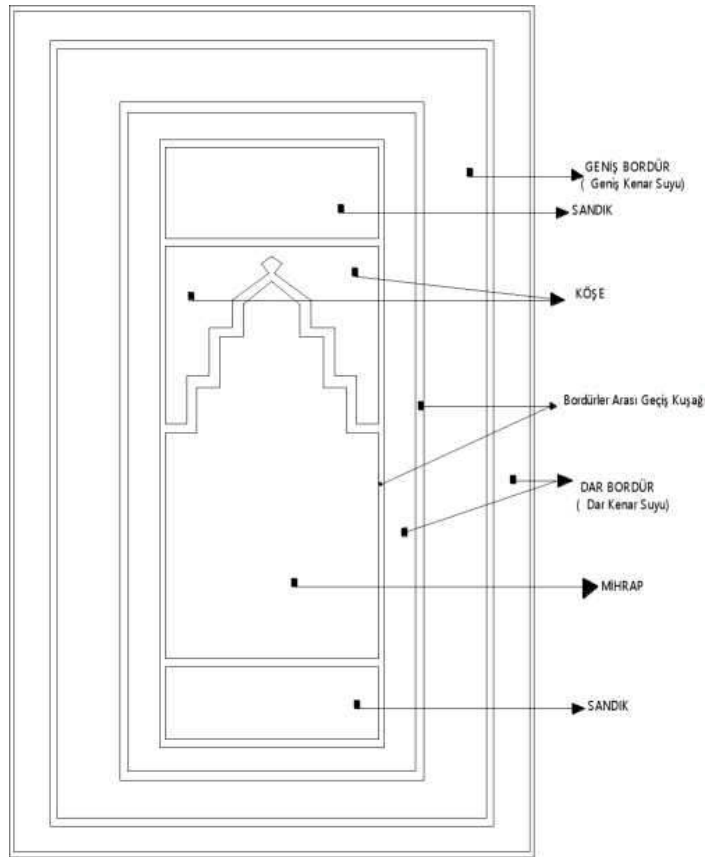
- 1 “Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Kırşehir Halıları” başlıklı yüksek lisans tezini hazırladığım 2010 yılında, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde dekanlık görevini yürüten ve yoğun çalışma temposuna rağmen yüksek lisans tezime zaman ayıran, bilgi, belge ve tecrübelerini benimle paylaşan, kütüphanesini açan ve tezin tamamlanmasına büyük katkı sağlayan Prof. Dr. Bekir Deniz’i saygı, sevgi ve rahmetle anıyorum.
- 2 Kırşehir yöresinde seccade halılarının yanı sıra, karyola halısı, sedir halısı, minder ve yastık gibi kullanım yerlerine göre halı çeşitleri dokunmaktadır (Deniz, 1984: 54-56).

oluşturulmuştur. Bu çalışmada, örneklem olarak seçilen 18 Kırşehir seccade halısına yer verilmiştir. Halılar geleneksel Anadolu Türk halı sanatı içerisindeki yerinin belirlenmesi amacıyla sanat tarihi araştırma yöntemleri esas alınarak incelenmiştir. Üslup özellikleri ortaya konmuştur. Anadolu’da farklı dokuma merkezleri ile etkileşimine değinilmiştir. Ankara Etnoğrafya Müzesi dışındaki müze ve koleksiyonlarda bulunan Kırşehir seccade halılarının motif ve kompozisyon özellikleri açısından farklı örneklerine yer verilmiştir. Türkiye’de daha pek çok müze ve koleksiyonda incelenmeyi bekleyen Kırşehir seccade halısı bulunduğu göz önüne alınarak yöre halıları hakkında genel kaniya varmak konusunda ihtiyatlı davranılmıştır.

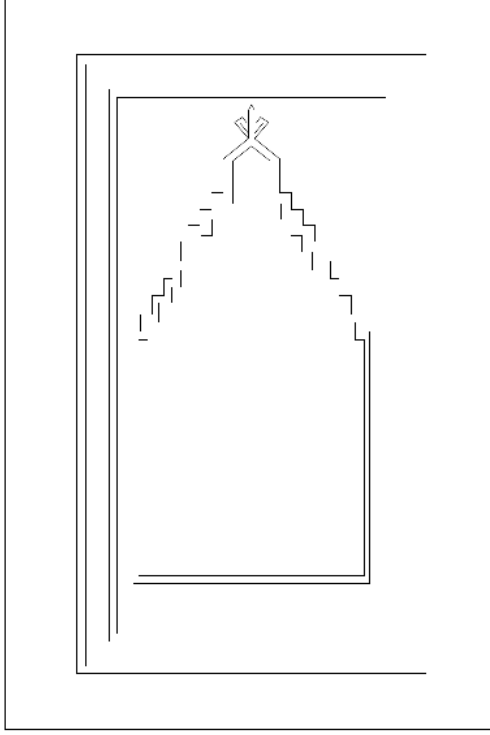
### ANKARA ETNOĞRAFYA MÜZESİNDEKİ KIRŞEHİR SECCADE HALILARI

Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen Kırşehir halılarının tamamı seccade türündedir. 19. ve 20. yüzyıllara aittir. Türk düğüm tekniği ile dokunmuştur. 19. yüzyıla tarihlendirilen halılarda kullanılan malzeme yündür. Renklendirmede bitkisel boya kullanılmıştır. 20. yüzyıla ait halılarda ise atkı ve çözgü ipliğinde yün malzemenin yerini pamuk alırken, bitkisel boyaların yerini kimyasal boyalar almıştır. Halılarda en karakteristik renk kırmızıdır. Mihrap nişinde zemin rengi olarak çok tercih edilen kırmızı, motiflerde de yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırmızının yanı sıra, beyaz, siyah, gri, kahverengi, krem, yeşil, mavi ve sarı renkler kullanılmıştır.

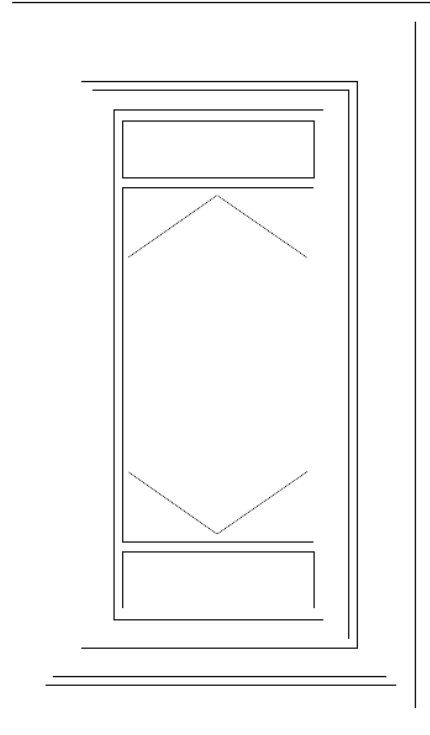
Kırşehir seccade halıları tasarım açısından en genel ifadeyle; sayı açısından değişkenlik gösteren enli ve dar bordürler, bordürler arasında ince kuşaklar, zeminde tek yönlü veya çift yönlü mihrap tasviri, mihrap kemerinin iki yanında kalan üçgen boşluklar (köşe), mihrabın üzerinde ve altında yer alan dikdörtgen çerçevelerden oluşmaktadır (Çizim 1).



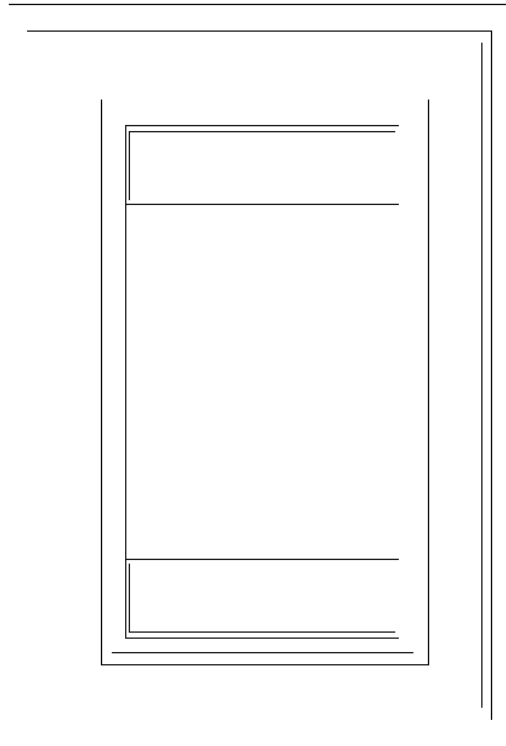
Çizim 1: Kırşehir seccade halısı



*Çizim 2:* Kırşehir seccade halısı tek yönlü mihrap tasvirli



*Çizim 3:* Kırşehir seccade halısı çift yönlü mihrap tasvirli



*Çizim 4:* Kırşehir seccade halısı (mihrap tasviri olmayan)

Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen Kırşehir seccade halıları ekseriyetle zeminde tek yönlü veya çift yönlü mihrap tasvirlidir. Çift yönlü mihrap, halının her iki kısa kenarında simetrik yer alan mihrap kemerleri ile betimlenmektedir. Tek yönlü mihrap tasvirli eserlerde mihrap etrafı birkaç sıra kontur ile vurgulanmaktadır. Mihrabın üzerinde ve altında dikdörtgen çerçeveler yer almaktadır. Mihraplı halılarda; mihrap nişi, köşeler, dikdörtgen çerçeveler ve bordürler birer süsleme alanıdır (Çizim 2, 3).

Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Kırşehir seccade halılarında sayı az olmakla birlikte zeminde mihrap tasviri olmayan örnekler vardır. Bu halılarda kompozisyon zemine tasvir edilmektedir. Zemin etrafı ince bir kontur veya bordür ile çevrelenmektedir. Mihrap kemeri olmamasından kaynaklı bu halılarda köşe bölümü bulunmamakta, halının alnlık ve tabanlık bölümlerinde dikdörtgen çerçeveler yer alabilmektedir (Çizim 4).

### Mihrap Tasvirli Kırşehir Seccade Halıları

Ankara Etnoğrafya Müzesi koleksiyonundaki Kırşehir seccade halıları ağırlıklı olarak zeminde tek yönlü mihrap tasvirlidir. Bu eserlerde mihrap ve özellikle mihrap kemerinin farklı şekillerde tasvir edildiği görülmektedir. Müze koleksiyonunda yer alan halılarda esas olarak iki farklı form yaygındır. Bu formlardan ilki mihrap kemerinin basamak şeklinde daralarak yükselmesi ve basamakların birleştiği noktada elibelinde, çengel, eşkenar dörtgen, ok gibi farklı motiflerle nihayetlenmesidir. Mihrap kemeri basamak şeklinde daralarak yükselen halılarda, mihrap etrafının birkaç sıra kontur ile vurgulanması karakteristiktir (Fotoğraf 1).



**Fotoğraf 1:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25473, 99x143 cm.



**Fotoğraf 2:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 23118, 113x170 cm.

Tek yönlü mihraplı Kırşehir seccade halılarında bir diğer yaygın form mihrap kemerinin düz birleşmesidir. Mihrap, halının iki uzun kenarında ve mihrap kemerinde dar bir bordür ile çevrelenmektedir. Bordür boyunca zikzak şekiller oluşturarak yinelenen, stilize dal olarak tanımlayabileceğimiz motifin her iki yanına şaşırtmalı olarak tasvir edilen stilize çiçek motifleri kompozisyonun en genel tanımıdır. Bordür mihrabın altı kısmında, takriben tabanlık olarak adlandırılan bölümde, mihrap nişine bir kapı gibi açılmaktadır. İncelenen eserler bu halıların ekseriyetle mihrap nişinde manzara tasviri olan halılar olduğunu göstermektedir. Bu eserlerde mihrabın iç ve dış kısmı bir sıra stilize karanfil motifleri ile vurgulanmaktadır (Fotoğraf 2).

Çift yönlü mihraplı Kırşehir seccade halılarında mihrap kemerleri esas olarak iki farklı formda tasvir edilmektedir. Bu formlardan ilki mihrap kemerinin düz birleşmesidir. Bu eserlerin karakteristik özelliği mihrap tasvirinin iç kısmını testere dişine benzer bir bordürün çevrelemesidir (Fotoğraf 3). Diğer formda, aynı tek yönlü mihrap tasvirli eserlerde olduğu gibi, ancak bu defa her iki yönde yer alan mihrap kemerleri basamak şeklinde daralarak yükselmekte ve birleşmektedir. Bu eserlerde mihrap etrafı birkaç sıra kontur ile vurgulanmaktadır (Fotoğraf 4).



**Fotoğraf 3:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 15269, 86x133 cm.



**Fotoğraf 4:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25466, 110x167 cm.

Ankara Etnoğrafya Müzesi koleksiyonundaki çift yönlü mihrap tasvirli Kırşehir seccade halılarında sayı az olmakla birlikte bir form daha tespit edilmiştir. Geç döneme ait bu halılarda mihrap tasviri, halı zemininde her iki yanda yer alan sütunlar ve bu sütunların taşıdığı mihrap kemerlerinden müteşekkildir. Mihrap kemerleri, testere dişi şeklindedir ve kemerlerin birleştiği nokta fiyonk motifleri ile nihayetlenmektedir (Fotoğraf 5). Sütunlu veya marpuçlu Gördes seccade halılarına 20. yüzyılda Barok Gördes<sup>3</sup> kimliği kazandıran mihrap tasvirlerinin etkisi bu halılarda hissedilmektedir. Bu eserlerde mihrap tasviri, halı zemininde uzun kenarlarda yer alan sütunlar ile asılı ve iki yanın açılan perde görünümünde mihrap kemerinden müteşekkildir (Karaçay, 2019: 59). Kırşehir seccade halılarında mihrap tasvirinde görülen bu form 20. yüzyıl Gördes seccade halılarının etkisinde şekillenmiştir.

<sup>3</sup> Sultan Abdülmecid döneminde ortaya çıkan bu halılar halk arasında "Mecid Gördes", uluslararası kaynaklarda "Barok Gördes" ismiyle tanınmaktadır (Deniz, 1986a: 15). Bu isimlerin yanı sıra "Mecid Gördes" ve "Kızıl Gördes" olarak da adlandırılırlar (Bilgin, 1983: 69).



Mihraplı Kırşehir seccade halılarında bir süsleme alanı olan mihrap nişinde tasvir edilen kompozisyon ağırlıklı olarak bitkiselidir. Özellikle çift yönlü mihraplı halılarda halının ortasındaki göbek (madalyon) motifi karakteristiktir. Bu motif Kırşehir yöresinde halk arasında “top” ismi ile bilinmektedir (Deniz, 1984: 51; Deniz, 1997: 150). Kompozisyon mihrap nişinin tam merkezinde yer almaktadır. İnce bir kontur ile vurgulanan, eşkenar dörtgene yakın bir form kazanan motif, stilize çiçek ve yaprak motifleri ile dolguludur. Motif halının kısa kenarlarında stilize birer çiçek motifi ile nihayetlenmektedir (Fotoğraf 3, 4). Özellikle çift yönlü mihraplı halılarda bu motifin tasvir edilmesi seccade halılarında yön belirtmeksizin uygulanabilen kolay bir motif olmasından kaynaklanıyor olmalıdır.

Göbek motifi, Gördes ve Kula seccade halılarında da yaygındır. Fakat motifin Batı Anadolu halı merkezlerine özgü olduğunu söylenemez. İç Anadolu halı merkezlerinin çoğunda kullanılan bu motif yöreler arası farklılıklar göstermektedir. Anadolu Türk halısında kullanılan göbek motifi Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan ve Türkmenistan’da da kullanılmakta ve dokunan halılar göbek şekline göre isimlendirilmektedir (Deniz, 2000: 180; Cumaniyazova, 1999: 143-147).



*Fotoğraf 5:* 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 9878,  
95x118 cm.



*Fotoğraf 6:* 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25474,  
98x161 cm.

Bazı eserlerde göbek motifinin farklı tasvir edildiği görülmektedir. Göbek motifi eşkenar dörtgene yakın değil, bilakis tam bir eşkenar dörtgen formundadır. Eşkenar dörtgenin iç kısmı stilize çiçek motifi dolguludur. Etrafı ise Kırşehir yöresi halılarına özgün olmayan farklı formda bir çiçek motifi ile vurgulanmaktadır (Fotoğraf 6). Bahsi geçen çiçek motifi Milas ve Döşemealtı halıları için karakteristiktir. Milas yöresinde halk arasında “turunç” ismiyle anılan göbek motifi eşkenar dörtgen şekilli süslemeler, dal ve yapraklarla birlikte tasvir edilmektedir (Deniz, 2000: 44), (Fotoğraf 7). Döşemealtı halılarında ise zeminde tasvir edilen ağaç motifinin kollarına turunç çiçeği, halıya da “dallı halı” adı verilmektedir (Deniz, 2000: 95), (Fotoğraf 8). Kırşehir halısında betimlenen motif Milas halılarında görülen motifle üslup açısından daha benzerdir.



**Fotoğraf 7:** 18. yüzyıl Milas halısı  
(Türk El Dokumaları Halı Kataloğu)



**Fotoğraf 8:** 20. yüzyıl Döşemealtı halısı  
(Türk El Dokumaları Halı Kataloğu)

Mihrap nişinde bitkisel süslemeye bir diğer örnek göbek motifi olmaksızın stilize çiçek ve yaprak motiflerinden müteşekkil kompozisyonudur. Stilize karanfil ve lale motiflerinin başat olduğu bir çiçek demeti mihrap nişinde düşey olarak tasvir edilmektedir (Fotoğraf 9).

Mihrap nişinde tasvir edilen bitkisel kompozisyona dahil olan ejder figürlü bir örnek ise dikkat çekicidir. Mihrap nişinde eşkenar dörtgene yakın motifin düşey kesimleri stilize çiçek motifleri, yatay kesimleri ejder figürleri ile betimlenmiştir. Kırşehir halılarında dikdörtgen çerçevelerde yer alan ejder figürünün bu eserde sembolik anlamına mukabil mihrap nişinde tasvir edildiği görülmektedir (Fotoğraf 10, 10a).

Kırşehir seccade halılarında mihrap nişinde görülen bir diğer kompozisyon manzara tasvirleridir. Manzara tasvirli halılarda mihrap nişini içten, dıştan veya hem içten hem dıştan bir sıra stilize karanfil motifleri çevrelemektedir. Manzara tasvirleri mihrap nişinde üst üste birkaç defa simetrik konumlanmaktadır. Yatay manzara kompozisyonu; şematik iki ya da üç ev motifi, ev motiflerinin aralarında stilize ağaçlar ve ön planda kompozisyonu tamamlayan bahçe motifinden müteşekkindir (Fotoğraf 2, 2a, 20).



**Fotoğraf 9:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25484, 105x150 cm.



**Fotoğraf 10:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25471, 105x168 cm.



**Fotoğraf 10a:** Fotoğraf 10'dan detay, mihrap nişinde ejder tasviri



**Fotoğraf 2a:** Fotoğraf 2'den detay, mihrap nişinde manzara tasviri

Anadolu Türk halı sanatında manzara tasvirli halı sayısı azımsanmayacak kadar fazladır. Bu halılar en çok Kırşehir yöresinde dokunmuştur. Kırşehir yöresini Kula takip etmektedir. Lâdik'te de manzara tasvirli halı olmakla birlikte sayıca az olması bakımından genel bir değerlendirme yapmak mümkün değildir. Kırşehir'de mihrap tasvirli halılarda mihrap nişinde, mihrap tasviri olmayan halılarda zeminde, üst üste simetrik birkaç sıra yatay manzara tasvirleri tekrarlanmaktadır<sup>4</sup>. Manzaralı Kırşehir halıları ile Kula halıları arasındaki en önemli fark, Kula'da manzara tasvirlerinin iki yana çekilerek verilmesidir (Fotoğraf 11). Bunun yanı sıra manzarada tasvir edilen şematik ev ve stilize ağaç motifleri sayı ve üslup açısından farklılık sergilemektedir. Lâdik yöresinde manzara tasvirli halı sayısı çok azdır. Mevcut örnekler ise Kırşehir örneklerine benzemektedir. Manzaralı halılar ile ilgili genel bir değerlendirme yapmayı mümkün kılan yöre Kırşehir'dir. 19. yüzyılın başlarından itibaren ağırlıklı olarak Kırşehir'de dokunan manzara tasvirli halılar Anadolu'da bu dönemde yoğunlaşan batı etkilerini motif ve kompozisyon özellikleri açısından yansıtmaktadır (Karaçay, 2023).

<sup>4</sup> Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Kırşehir seccade halılarında, tek yönlü mihraplı halılarda mihrap nişinde, zeminde mihrap tasviri olmayan halılarda doğrudan zeminde manzara tasviri görülmektedir. Ancak Kırşehir halılarında çift yönlü mihraplı eserlerde de manzara tasviri vardır (Karaçay, 2016).



**Fotoğraf 11:** 19. yüzyıl Kula seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 9211,  
122x181 cm.



**Fotoğraf 12:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25486,  
110x158 cm.

Kırşehir seccade halılarında mihrap nişinde tasvir edilen bir diğer kompozisyon mihrap kemerine asılı kandil motifidir. Kandil motifi bazı eserlerde mihrap nişini dolduracak büyüklükte bazı eserlerde mihrap kemerinde sabit sembolik tasvir edilmektedir (Fotoğraf 5, 12).

Asıl amacı ışık vererek bulunduğu alanı aydınlatmak olan kandil, yaydığı ışık ve aydınlık (nûr) sebebiyle zaman içerisinde Türk İslam Sanatında manevi değer kazanmıştır. Bu özellik kandildeki ateşin “nur”a çevrilmesinden kaynaklanmaktadır (Aksel, 2010: 32). Türk halı sanatında seccade halılarında sembolik anlamına mukabil kandil motifi dokumak zaman içerisinde gelenek halini almıştır (Deniz, 2000: 198-199).

Kandil motifi Kırşehir seccade halılarının yanı sıra Anadolu'nun diğer dokuma merkezlerinde de görülmektedir. 19. yüzyıla ait bir Niğde seccade halısında mihrap kemerinde sembolik tasvir edilen kandil (Fotoğraf 13), 19. yüzyıla ait bir Avanos halısında mihrap kemerinden mihrap nişine zincirle uzanmakta ve nişi doldurmaktadır (Fotoğraf 14).



**Fotoğraf 13:** 19. yüzyıl Niğde Halısı  
(Türk El Dokumaları Halı Kataloğu)



**Fotoğraf 14:** 19. yüzyıl Avanos Halısı  
(Türk El Dokumaları Halı Kataloğu)

Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen bir Kırşehir seccade halısı mihrap nişinde elibelinde motifi, kuş figürleri ve İran’da “boteh”, Azerbaycan’da “buta” olarak adlandırılan bitkisel kökenli motiflerden oluşan kompozisyonu açısından dikkat çekicidir (Fotoğraf 15, 15a). Elibelinde motifi Türk halı sanatında yaygın olarak kullanılan bir motiftir. En genel tanımıyla; tepe noktasında dışa doğru uzanan karşılıklı iki çengel bulunan bir üçgen biçiminde dokunur (Sözen ve Tanyeli, 1992: 76). Anadolu’da pek çok dokuma merkezinde tasvir edilen motif farklı yörelerde farklı isimlerle anılmaktadır (Erbek, 1987: 7; Kırzıoğlu, 1995: 63; Deniz, 2000: 183). Bu eserde mihrap nişinde, nişi tamamen doldurur şekilde tasvir edilmesi açısından ilgi çekicidir. Kuş figürü de halı sanatında tasvir edilen motiflerdendir. İnsan ruhunu temsil ettiğine inanılan kuş figürüne Türk sanatında pek çok manevi anlam yüklendiği görülmektedir (Aksel, 2010: 60-70). Eserde mihrap nişinde tasvir edilen bir diğer motif, bitkisel kökenli, İran’da “boteh”, Azerbaycan’da “buta” olarak bilinen motiftir. Farsçada yaprak demeti veya çalı yığını anlamına gelen motif en genel formuyla stilize bir yaprağı andırmaktadır. 18. yüzyıldan itibaren İran ve Azerbaycan halı sanatı başta olmak üzere geniş bir coğrafyada görülmektedir (Fotoğraf 16). Kırşehir yöresine ait bu halıda geometrik karakterde bir görünüm sunmaktadır. Motif, Anadolu Türk halı sanatında özellikle Kırşehir yöresi halılarında mihrap nişinde ve mihrap köşelerinde görülmektedir (Karaçay, 2022: 128-148).



**Fotoğraf 15:** 20. yüzyıl Kırşehir halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 16696,  
102x153 cm.



**Fotoğraf 16:** 19. yüzyıl Dağıstan halısı  
(Formenton)



**Fotoğraf 15a:** Fotoğraf 15’ten detay,  
mihrap nişinde kuş ve boteh motifi



**Fotoğraf 16a:** Fotoğraf 16’dan detay,  
boteh/buta motifi



**Fotoğraf 17:** 17. yüzyıl Manisa (Gördes) Halısı, (Türk El Dokumaları Halı Kataloğu)

Kırşehir seccade halılarında mihrap nişinin süslemesiz olduğu örnek sayısı fazladır. Mihrap nişinin boş bırakılması, Anadolu’da diğer halı merkezlerinde dokunan tek yönlü mihraplı seccade halılarında sıklıkla görülmektedir. Özellikle Manisa’nın iki önemli dokuma merkezi Gördes (Fotoğraf 17) ve Kula’da, Orta Anadolu halı merkezlerinde süslemesiz mihrap nişi yaygındır.

### **Mihrap Köşeleri**

Kırşehir seccade halılarında bir diğer süsleme alanı mihrap kemerinin iki yanında yer alan üçgen boşluklardır. Mihrap köşeleri olarak tanımlayabileceğimiz bu alanların Anadolu halısında ortaya çıkışı 16. yüzyıldır (Deniz, 2000: 34-35). Tek yönlü mihraplı halılarda iki köşe mevcut iken çift yönlü mihraplı halılarda, halının her iki kısa kenarında yer alan mihrap kemerlerinden kaynaklı sayı dört olmaktadır.

Kırşehir seccade halılarında mihrap köşelerini süsleyen motifler çeşitlilik göstermektedir. En yaygın kompozisyon küçük noktasal motiflerle bu alanın doldurulmasıdır (Fotoğraf 4, 4a, 9). Bu motife yörede “sinek” adı verilmektedir (Deniz, 1984: 48). Kompozisyon çift yönlü mihraplı halılarda daha çok görülmektedir. Sinek motifi bazı eserlerde özgün üslubundan uzaklaşarak oldukça küçük stilize çiçek motifleri şeklinde tasvir edilmektedir (Fotoğraf 10).



**Fotoğraf 4a:** Fotoğraf 4'ten detay,  
mihrap köşelerinde sinek motifi



**Fotoğraf 1a:** Fotoğraf 1'den detay,  
mihrap köşelerinde devetabanı motifi

Kırşehir'in yanı sıra Batı Anadolu'nun iki önemli dokuma merkezi Gördes ve Kula'da bahsi geçen figür sıklıkla tasvir edilmektedir. Bu figürün yer aldığı Gördes halıları "Sinekli Gördes" (Deniz, 1986a: 15), Kula halıları ise "Sinekli Kula" (Anmaç, 1999: 15) olarak isimlendirilmektedir. Sinek figürü Konya yöresinde de tasvir edilmekle birlikte Kırşehir kadar yaygın değildir (Deniz, 1984: 63).



**Fotoğraf 18:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25491,  
109x174 cm.



**Fotoğraf 19:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env no: 25494,  
102x161 cm.

Bitkisel kökenli bir motif olan devetabanı da mihrap köşelerinde betimlenen motiflerdendir (Fotoğraf 1, 1a). Motif, Anadolu halı sanatında yaygın olarak kullanılmaktadır. Halı ve düz dokuma yaygılarda, "deve", "deveboynu", "devetabanı" isimleriyle bilinmektedir. Motif gerçek bir deve figürüne benzememekte, ayak izlerinden ötürü devetabanı adı kullanılmaktadır. Anadolu'da birçok dokuma merkezinde tasvir edilmektedir (Deniz, 2000: 196).

Bahsi geçen karakteristik iki motif dışında mihrap köşelerinde farklı üsluplarda stilize çiçek motifleri tasvir edilmektedir. Çiçek motifleri bazı eserlerde oldukça küçük ve köşeleri dolduracak kadar çok sayıda (Fotoğraf 2, 18, 19), bazı eserlerde iri taç yapraklarıyla (Fotoğraf 5) tasvir edilmektedir.

Kırşehir gibi Anadolu'nun diğer dokuma merkezlerinde mihrap tasvirli halılarda mihrap köşeleri birer süsleme alanı olarak kullanılmıştır. Bazı dokuma merkezlerinde bu bölüm çok önemsenmiş ve halılar köşe adlarıyla anılır hale gelmiştir (Deniz, 1984a: 115-116). Kırşehir halılarının 20. yüzyıla ait bazı örneklerinde bu alanlarda tasvir edilen motiflerde bozulma- çözümlenme görülmektedir. Öyle ki bazı eserlerde motifleri tanımlamak mümkün olmamaktadır (Fotoğraf 20).

Bahsi geçen motifler dışında mihrap köşelerinin boş bırakılması mümkündür (Fotoğraf 21). Orta Anadolu ve Batı Anadolu halı dokuma merkezlerinde de mihrap köşelerinin boş bırakıldığı halılar mevcuttur. Fakat mihrap köşeleri birer süsleme alanı olarak değerlendirilen eser sayısı göz önüne alındığında, dokuyucunun bu alanı bitkisel motiflerle süslemeyi tercih ettiği görülmektedir.



**Fotoğraf 20:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25463,  
104x165 cm.



**Fotoğraf 21:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25478,  
93x140 cm.

#### Zeminde Mihrap Tasviri Olmayan Kırşehir Seccade Halıları

Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen Kırşehir seccade halılarında mihrapsız örnek sayısı oldukça azdır. Bu eserlerden birinde zeminde manzara tasviri görülmektedir. Zeminde üst üste simetrik yer alan manzara kompozisyonlarının etrafını, geometrik motiflerle süslü ince bir bordür çevrelemektedir. Manzara kompozisyonlarını çevreleyen bordür, halının her iki kısa kenarında bir kapı gibi iç kısma (zeminde tasvir edilen manzara kompozisyonlarına) açılmaktadır. Bordür, içten ve dıştan bir sıra stilize karanfil motifleri ile çevrelenmiştir (Fotoğraf 22). Kırşehir halılarının özellikle mihrap tasviri olmayan örneklerinde manzara kompozisyonu yaygındır. Kırşehir'in yanı sıra Kula'da da sayıca az olmakla birlikte zeminde manzara tasviri yer alan örnekler mevcuttur (Karaçay, 2016).



**Fotoğraf 22:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 24279,  
107x160 cm.



**Fotoğraf 23:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, env. no: 25468,  
106x162 cm.



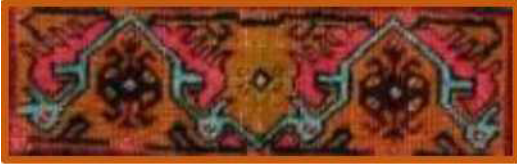
Süsleme kompozisyonunun doğrudan zemine tasvir edildiği bir diğer örnekte zemin etrafı gelin ağlatan motifi ile süslü ince bir bordür ile vurgulanmaktadır. Bordür, zeminin üstünde ve altında yer alan dikdörtgen çerçeveleri de çevrelemektedir. Zeminde düşey eksenle tasvir edilen üç sümbül motifi görülmektedir. Birinci ve üçüncü sümbül motifinin dalları orta kısımda geometrik bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu çerçevenin içerisinde, ortada daire içine alınan sekiz köşeli bir yıldız ve etrafında yer alan geometrik şekilli motifler vardır. Eserde mihrap tasviri olmamasına karşın kısa kenarlarda dikdörtgen çerçeveler yer almaktadır. Bu alanlar arapeli motifi ile süslenmiştir (Fotoğraf 23).

Uzun saplı, yaprakları ve çiçeğiyle dokunan sümbül Lâdik halıları için karakteristik bir motiftir. Lâdik halılarında sümbül motifi mihrabın altında ve üstünde bulunan dikdörtgen çerçeveler içerisinde tasvir edilmektedir (Deniz, 1986b: 13-18). Kırşehir halılarında bitkisel kökenli motifler çok çeşitli olmakla birlikte sümbül motifi yaygın değildir. Bu sebeple bu eserde Lâdik etkisi olduğu fakat Kırşehirli dokumacıların sümbül motifini pek benimsemediği söylenebilir.

### Alınlık ve Tabanlı Bölümünde Yer Alan Dikdörtgen Çerçeveler

Kırşehir seccade halılarında mihrabın üzerinde veya altında, bazı eserlerde hem üzerinde hem altında dikdörtgen çerçeveler yer almaktadır. Bu çerçeveler yöre halıları için genel bir özellik olmayıp mevcut olmadığı örnekler vardır. Deniz (1984), bu çerçevelerin yörede “sandık” ismiyle anıldığını belirtmektedir (31).

Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Kırşehir seccade halılarında dikdörtgen çerçevelerde tasvir edilen en yaygın motif arapelidir (Fotoğraf 6, 9, 10, 18, 18a, 19). Motif, mihrap tasvirli eserlerin yanı sıra zeminde mihrap tasviri olmayan eserlerde de görülmektedir (Fotoğraf 23).



**Fotoğraf 18a** Fotoğraf 18'den detay,  
dikdörtgen çerçevede arapeli motifi



**Fotoğraf 4b:** Fotoğraf 4'ten detay,  
dikdörtgen çerçevede ejder figürü

Arapeli motifi yörede “el” adı ile de tanınmaktadır. Zikzak şekillerle devamlılık sağlayan motifin bir altına bir üstüne şaşırtmalı olarak betimlenen bitkisel motifler veya sırt sırta tasvir edilen iki kuşu andıran bir kompozisyonudur (Deniz, 1984: 48). Arapeli motifi Kırşehir halılarının yanı sıra Anadolu’da birçok dokuma merkezinde görülmektedir. Motif, dikdörtgen çerçevelerin yanı sıra halıların bordürlerinde de tasvir edilmekte ve yöreye göre farklı isimler almaktadır. Örneğin Milas yöresinde “eli koynunda (Deniz, 1987: 14)” veya “gemli su” (Cengiz, 1998: 77) adıyla tanınmaktadır.

Kırşehir seccade halılarında dikdörtgen çerçeveleri süsleyen bir diğer motif ejder figürüdür. Ejder figürü Türk sanatına Çin’den geçmiş bir motiftir. Bundan dolayı Hunlar kendi başkentlerine Ejderha şehri adını vermişlerdir (Ögel, 1995: 566). Ejder, Orta Asya’da dünyanın dönmesini sağlayan, gece ve gündüzün meydana gelmesini temin eden, iyilik, kötülük, sağlık ve kahramanlık sembolü olarak kullanılmaktaydı (Deniz, 1998: 102). Ejder motifi, İslamiyet’ten önce olduğu gibi İslamiyet’ten sonra da Türk sanatında sıklıkla görülmektedir. Bu tasvirlerde gök ve yer, su sembolizmine uygun olarak bazen iyi bazen de kötü bir yaratık olarak tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 1999: 254).

Kırşehir seccade halılarında dikdörtgen çerçeveler içerisinde görülen ejder figürü yatık “s” şeklinde stilize tasvir edilmektedir. Ejder figürünün orta yerinde vurgulanan ve evren olarak tanımlanan boğum bulutu sembolize etmektedir (Deniz, 2000:191). Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen halılarda ejder figürünün çok kollu ve çok başlı tasvir edildiği görülmektedir (Fotoğraf 3, 4b). Ejder figürü Batı Anadolu dokuma merkezlerinde Kırşehir’de olduğu gibi dikdörtgen çerçeveler içerisinde tasvir edilmektedir (Deniz, 1984: 66; Deniz, 1986a: 16).

### Bordür Tasarımı

Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen Kırşehir seccade halılarında bordür düzenlemesinde üslup birliği söz konusu değildir. Bu eserlerde iki enli bordür arasında bir dar bordür; hemen hemen aynı genişlikte iki, üç veya dört sıra dar bordür; bir geniş ve bir dar bordür; tek enli bordür düzenlemesi yaygındır.

Kırşehir halılarında dar bordürlerde tasvir edilen karakteristik motifleri Deniz (1986) açıklamıştır. Buna göre, şaşırtmalı çiçekler, zikzak şekiller, bir ters bir düz yerleştirilen üçgenler, yıldız şekilli çiçekler, gelin ağlatan ve çatıkkaş en yaygın motiflerdendir. Gelin ağlatan, çiçek motiflerinin sürekli yinelenmesi ile meydana gelmektedir. Çatıkkaş, zikzak çizgiler arasında çiçek motiflerinin bir ters bir düz yerleştirilmesi ile oluşmaktadır (18-24).

Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Kırşehir seccade halılarının dar bordürlerinde bitkisel süslemenin hâkim olduğu görülmektedir. Halılarda en çok tasvir edilen çatıkkaş motifidir (Fotoğraf 3, 4, 6a, 18b). Bunun yanı sıra farklı formlarda stilize yaprak motifi ile birlikte betimlenen çiçekler (Fotoğraf 22, 23a), gelin ağlatan motifi (21a), menderes motifi (Fot. 9, 20a) ve yıldız şekilli çiçekler (Fotoğraf 15) dar bordürleri süslemektedir. Kırşehir seccade halılarında mihrap içi ve dışını çevreleyen karanfil motifinin dar bordürlerde tasvir edilmesi mümkündür (Fotoğraf 2, 22). Geometrik motifler yaygın değildir. Fakat çiçek motifleri ile birlikte şaşırtmalı olarak kompozisyona dâhil olabilmektedir. Çiçek motiflerinin aralarında bir ters bir düz tasvir edilen üçgenler geometrik motiflere örnek olarak verilebilir (Fotoğraf 2, 23a).



*Fotoğrafların sıralanışı soldan sağa*

**Fotoğraf 1b:** Fotoğraf 1’den detay, dar bordürde akrep motifi, enli bordürde devetabanı motifi

**Fotoğraf 6a:** Fotoğraf 6’dan detay, dar bordürde çatıkkaş motifi, enli bordürde stilize dalların her iki yanında şaşırtmalı olarak tasvir edilen çiçekler

**Fotoğraf 18b:** Fotoğraf 18’den detay, dar bordürde çatıkkaş motifi, enli bordürde elma- tarak motifi

**Fotoğraf 20a:** Fotoğraf 20’den detay, dar bordürde menderes motifi, enli bordürde ev motifi

**Fotoğraf 21a:** Fotoğraf 21’den detay, dar bordürde gelin ağlatan motifi, enli bordürde tomurcuk açmış çiçek motifi

**Fotoğraf 23a:** Fotoğraf 23’ten detay, dar bordürde stilize yaprak motifi ile betimlenen çiçekler, enli bordürde Lâdik gülü motifi

Kırşehir’de dar bordürleri süsleyen motifler Anadolu’da birçok dokuma merkezinde küçük farklılıklarla dokunmaktadır. Üslup açısından aynı olan motifler dokunduğu yöreye göre farklı isimler alabilmektedir. Örneğin Kırşehir yöresinde çatıkkaş olarak bilinen motif; Sivas, Kayseri, Yahyalı ve Konya’da “çiçek”, Taşpınar, Arısamam ve Niğde çevresinde “çatıkkaş” ve “gülboncuk” ismi ile bilinirken (Deniz, 1984: 60), Balıkesir Yağcıbedir halılarında “sarılısu” ismi ile anılmaktadır (Öztürk, 1992: 25). Kırşehir’de dar bordürlerde tasvir edilen gelin ağlatan motifi de Orta Anadolu’da birçok merkezde görülmesi sebebiyle yörenin ortak motifi olduğu düşüncesini güçlendirmektedir (Deniz, 1984: 60). Aynı çatıkkaş motifinde olduğu gibi gelin ağlatan motifi de yörelere göre çok farklı isimler almaktadır (Kırzioğlu, 1995: 123).

Ankara Etnoğrafya Müzesindeki bir eserin dar bordüründe akrep figürü görülmektedir (Fotoğraf 1b). Deniz (2000), akrebin korkulan bir hayvan olmasına rağmen, düşmanlardan kurtulmak için kendi kendini zehirlemesinin halk arasında kahramanlık sembolü gibi görünmesine neden olduğunu ve bu sebeple halı ile düz yaygılarda çok tasvir edildiğini belirtmektedir (188). Butterweck ve Orasch (1986), iyi şans sembolü olarak görülen akrebin, namaz kılan kişiyi koruduğuna dair inançtan bahsetmektedir (93). Ayrıca zehrinden korktukları için akrep şeklinde ziynet eşyası takarak akrebe karşı korunma inancı akrep figürlü dokumalar için de geçerlidir (Erbek, 1987: 43).

Kırşehir seccade halılarında enli bordürlerde bitkisel kompozisyonlar başattır. Enli bordürlerde devetabanı (Fotoğraf 1b), Lâdik gülü (Fotoğraf 19, 23a) ve elma tarak (Fotoğraf 18b) dikkat çeken motiflerdendir. Lâdik gülü, Kırşehir halılarında sıklıkla tasvir edilmekle birlikte aslen Lâdik halıları için karakteristiktir. Kompozisyon stilize bir lale ve büyük taç yapraklı bir çiçek motifinin alternatif dizilişi ile ortaya çıkmaktadır (Deniz, 1986b: 14). Lâdik gülü motifi Batı Anadolu ve Orta Anadolu halı dokuma merkezlerinde de sıklıkla kullanılmaktadır (Deniz, 2000: 177). Enli bordürde görülen bir diğer motif elma-tarak motifidir. Gördes halılarında tasvir edilen elma motifi, bazı örneklerde tarak olarak bilinen motif ile birlikte tasvir edilerek bir kompozisyon oluşturmakta ve Gördes ile Kırşehir’de elma-tarak adıyla bilinmektedir (Deniz, 2000: 38). Elma-tarak motifi Batı Anadolu’da Gördes seccade halılarının erken örneklerinde ve Kula’da görülmektedir. Motifin Kırşehir seccade halılarında da görülmesi bu iki önemli dokuma merkezinin etkisi olarak düşünülebilir.

Bahsi geçen motiflerin yanı sıra iri taç yapraklı çiçek ve yaprak (Fotoğraf 3), stilize dalların her iki yanında şaşırtmalı olarak tasvir edilen çiçekler (Fotoğraf 6a), çokgenlerin içinde betimlenen çiçekler (Fot. 9), tomurcuk açmış çiçekler (Fotoğraf 10, 21a), bahar dalları (Fotoğraf 12) enli bordürleri süslemektedir.

Bir halıda enli bordürde tasvir edilen ev motifi kompozisyon açısından özgündür. Kompozisyonda, şematik kırma çatılı bir ev, önünde uzanan yatay veranda ile tasvir edilmiştir. Ev motifinin her iki yanında yer alan şematik mimari unsurlardan uzanan başak motifleri kırma çatının eğimine simetrik uyum sağlamaktadır. Ev motifinin üzerinde tasvir edilen ince dallar ve stilize çiçekler ile kompozisyon tamamlanmaktadır (Fotoğraf 20a). Kırşehir halılarında mihrap nişinde veya zeminde tasvir edilen şematik ev motifi bu eserde bordürde yer alarak farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

## **MOTİF VE KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN KIRŞEHİR SECCADE HALILARININ FARKLI ÖRNEKLERİ**

Anadolu Türk halı sanatı açısından Türkiye’nin en zengin müzelerinden biri hiç kuşkusuz Ankara Vakıf Eserleri Müzesidir. Müze envanterine kayıtlı halılar içerisinde sayı açısından Kırşehir seccadeleri önemli bir grup oluşturmaktadır. Müze koleksiyonunda 19. ve 20. yüzyıllara ait farklı motif ve kompozisyon özellikleri gösteren Kırşehir seccade halıları bulunmaktadır (Bayraktaroğlu, 1997: 88-103; Nefes vd, 2016: 91-125; Karaçay, 2016). Müzede deponun yanı sıra teşhirde çok sayıda Kırşehir seccade halısı mevcuttur. Müze giriş kat Salon I’de sekiz, üst kat Salon II’de bir ve Salon IV’te bir Kırşehir seccade halısı sergilenmektedir. Müzede teşhirdeki eserlerden bir kısmı Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen halılarla üslup birliği gösterirken bazı eserler farklı motif ve kompozisyon özellikleri ile dikkat çekmektedir.



**Fotoğraf 24:** 18. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi teşhir, env. no: 32.09.813,  
124x165 cm.



**Fotoğraf 25:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi teşhir, env. no: 37. 729,  
100x155 cm.

Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Salon I'de sergilenen bir eser Kırşehir seccade halılarının karakteristik tüm özelliklerini ihtiva etmesi açısından önemlidir. Müze envanter kayıtlarında eserin 18. yüzyıla ait olduğu belirtilmektedir. Isparta Uluborlu Alaaddin Camii'nden getirilmiştir. Tek yönlü mihraplıdır. Kırmızı renkli mihrap nişinin etrafı farklı renklerde birkaç sıra kontür ile vurgulanmıştır. Mihrap kemeri basamaklıdır ve basamakların birleştiği noktada karşılıklı elibelinde motifi tasvir edilmiştir. Mihrap köşeleri süslemesizdir. Bordürlerde Kırşehir halılarının karakteristik motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyon hakimdir. Mihrabın üzerinde yer alan dikdörtgen çerçevede tasvir edilen ejder figürü ise Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen Kırşehir seccade halılarından farklı üsluptadır. Ankara Etnoğrafya Müzesindeki halılarda dikdörtgen çerçevede çok kollu ve çok başlı tasvir edilen ejder figürü bu eserde yatık "s" şeklinde orta yerinden boğum yaparak uzanmaktadır (Fotoğraf 24).

Salon I'de sergilenen bir başka eser farklı mihrap tasarımı ile dikkat çekmektedir. Kastamonu Nasrullah Camii'nden getirilmiştir. 19. yüzyıla aittir. Halının mihrap tasviri Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen Kırşehir seccade halılarından tamamen farklıdır. Halı zemininde yer alan mihrap, aynı yöne bakan iki mihrap kemerine sahiptir. Yan yana iki mihrap izlenimi uyandıran eser, Kırşehir seccade halılarında farklı formda mihrap tasarımına örnek teşkil etmesi açısından önemlidir. Bunun yanı sıra dikdörtgen çerçevede yer alan ejder figürünün yatık "s" şeklinde tasvir edildiği görülmektedir. Bu iki özellik dışında motif ve kompozisyon açısından Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen halılar ile ortak özellikler sergilemektedir (Fotoğraf 25).

Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde farklı mihrap tasarımı ile dikkat çeken bir diğer eser Elazığ-Harpur Sare Hatun Camii'nden getirilmiştir. Müzede Salon I'de sergilenmektedir. 19. yüzyıla aittir. Halı tek yönlü mihraplıdır. Basamak şeklinde daralarak yükselen mihrap kemeri birkaç sıra kontür ile çevrelenmiştir. Mihrap kemerinin iç kısmında her basamağın birer kanca motifi ile vurgulanması açısından dikkat çekicidir. Mihrap nişini farklı üslupta çiçek motifleri, stilize yapraklar ve tarak motifleri süslemektedir (Fotoğraf 26). Mihrap tasarımı açısından bu esere benzer bir diğer seccade yine giriş katta sergilenmektedir. Kastamonu'dan getirilmiştir. 19. yüzyıla aittir. Tek yönlü mihraplıdır. Basamak şeklinde daralarak yükselen mihrap kemeri birkaç sıra kontür ile çevrelenmiştir. Mihrap kemerinin iç kısmında her basamak birer kanca motifi ile vurgulanmaktadır. Mihrap nişi ise ters "v" şeklindeki geometrik motiflerin başatlığında farklı bir kompozisyon sergilemektedir (Fotoğraf 27). Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen eserlerden farklı mihrap tasarımları ile ayrılan bu seccadelerin benzer örnekleri Konya Müzesinde de bulunmaktadır.



**Fotoğraf 26:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi teşhir, env. no: 23.528,  
118x155 cm.



**Fotoğraf 27:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi teşhir, env. no: 37.1317,  
107x150 cm.



**Fotoğraf 28:** 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Konya Müzesi, env. no: 824, 115x162 cm.  
(Konya Müzesi Halı Kataloğu I)



**Fotoğraf 29:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı,  
Konya Müzesi, env. no: 2199, 105x150 cm.  
(Konya Müzesi Halı Kataloğu I)

Konya Müzesinde teşhirde ve depoda bulunan halılar, Konya Müzesi tarafından hazırlanan katalogta yayımlanmıştır.<sup>5</sup> Katalog, Konya Müzesi koleksiyonunda çok sayıda Kırşehir seccade halısı bulunduğunu

5 Konya Müzesi tarafından hazırlanan halı kataloğunda, Kırşehir yöresine ait halı, seccade, yolluk, sedir halısı gibi farklı türlerde örneklerin envanter bilgileri ve fotoğrafları yer almaktadır. Çalışma kapsamında, Konya Müzesinde bulunan Kırşehir seccade halılarının envanter bilgileri ile fotoğraflarına Konya Müzesi Halı Kataloğundan ulaşılmıştır. Detaylı bilgi için bkz: Kervan, G.-Önel, L. (2012). Konya Müzesi Halı Kataloğu I, (Editör M. Çıpan). Konya: Bahçıvanlar Basım. Ayrıca Konya Etnoğrafya Müzesinde bulunan Kırşehir halılarına, 2016 yılında tamamlanan yüksek lisans tezi ve yüksek lisans tezinden üretilen kitapta yer verilmiştir. Detaylı bilgi için bkz: Pala, Z. (2016). Konya Etnoğrafya Müzesi ve Mevlana Müzesinde bulunan Kırşehir Halıları. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı. Konya; Pala, Yavuz Yiğit, Z. (2021). Konya Müzelerinde Bulunan Kırşehir Halıları. Ankara: İksad.

göstermektedir (Kervan, G.-Önel, L., 2012). Müzede bulunan Kırşehir seccade halılarından 824, 827, 829 ve 5637 envanter numaralı eserler mihrap tasarımları açısından Ankara Etnoğrafya Müzesindeki eserlerden farklıdır. Bu halılarda mihrap tek veya çift yönlüdür. Basamak şeklinde daralarak yükselen mihrap kemeri birkaç sıra kontur ile çevrelenmiştir. Mihrap kemerinin iç kısmında her basamak birer kanca motifi ile vurgulanmaktadır. Mihrap tasarımları açısından Ankara Vakıf Eserleri Müzesindeki iki eser ile benzerlik gösteren bu halıların mihrap nişini oldukça iri tasvir edilen stilize yaprak motiflerinden oluşan bir demet süslemektedir (Fotoğraf 28). Bahsi geçen mihrap formunun bir benzeri Konya Müzesinde 2199 envanter numaralı eserdir. 20. yüzyıla ait olduğu belirtilmektedir. Eser çift yönlü mihraplıdır. Bu eserde mihrap tasarımının farkı mihrap kemerlerine basamak şeklindeki formun kanca motifleri ile verilmiş olmasından kaynaklanmaktadır (Fotoğraf 29).

Konya Müzesinde Kırşehir seccade halıları açısından oldukça özgün bir örnek yer almaktadır. Eser müze koleksiyonuna 3395 envanter numarası ile kayıtlıdır. 20. yüzyıla ait olduğu belirtilmektedir. Eserde mihrap tasviri yoktur. Eserin zemini düşey tasvir edilen ince kuşaklarla uzunlamasına altı bölüme ayrılmıştır. Her bir bölümde üst üste simetrik tasvir edilen Lâdik gülü motifi görülmektedir. Lâdik halıları etkisinde Kırşehir seccade halılarının bordürlerinde görülen bu motif, bahsi geçen eserde zemini süslemesi açısından dikkat çekicidir (Fotoğraf 30). Kırşehir seccade halılarında mihrap tasviri zaruri değildir. Özellikle manzaralı Kırşehir seccade halılarında mihrap tasviri olmayan eser sayısı fazladır. Bu eser ise zemin tasarımı ve zeminde tasvir edilen Lâdik gülü motifi ile diğer eserlerden farklı bir üslup sergilemektedir.



**Fotoğraf 30:** 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, Konya Müzesi, env. no: 3395, 102x154 cm. (Konya Müzesi Halı Kataloğu I)

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi ve Konya Müzesinde Kırşehir seccade halılarının farklı üslup özellikleri sergileyen örneklerine yer verilmiştir. Kırşehir seccade halıları müzeler dışında özel koleksiyonlarında değerli eserleri arasında yer almaktadır (Öztürk ve Karavar, 2018: 121133). Farklı müzelerden ya da koleksiyondan örnekler Kırşehir seccade halılarının motif ve kompozisyon özellikleri açısından Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen eserlerle sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu sebeple Kırşehir halıları ile ilgili yapılacak her çalışma daha fazla esere ulaşmayı mümkün kılarak bu eserlerin genel üslup özelliklerinin belirlenmesine ve Anadolu Türk halı sanatı içerisinde rolünün ortaya konmasına yardımcı olacaktır.

## SONUÇ

Anadolu'nun önemli dokuma merkezlerinden Kırşehir, 19. ve 20. yüzyıllarda yoğun dokuma faaliyeti içerisindeydi. Günümüze ulaşan Kırşehir seccade halılarının sayıca fazla olması bu bilgiyi doğrulamaktadır. Kırşehir seccade halıları ile ilgili yapılan yayınlar halıların teknik ve süsleme özelliklerine dair bilgi vermektedir. Ancak yurt içinde ve yurt dışında müzeler ile özel koleksiyonlarda yer alan Kırşehir seccade halıları motif ve kompozisyon özellikleri açısından muazzam çeşitlilik göstermektedir. Bu sebeple farklı üsluplar gösteren Kırşehir seccade halılarını tanıtarak belgelemek, Kırşehir'in Anadolu halı sanatı içerisindeki rolünü ortaya koymak açısından önemlidir.

Bu çalışmada Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen 36 Kırşehir seccade halısından örneklem olarak seçilen 18 Kırşehir seccade halısı motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelenmiştir. Halılar dönem, teknik, malzeme, renk ve tür açısından Kırşehir halılarının genel tanımına uygun özellikler göstermektedir. Seccade halısı olarak dokunan bu eserler zemin tasarımları açısından da Kırşehir halılarının üslup bütünlüğünü tamamlamaktadır. Halılar ekseriyetle zeminde mihrap tasvirlidir. Mihrap tasvirli halılar tek yönlü mihraplı ve çift yönlü mihraplı olmak üzere iki farklı form sergilemektedir. Mihraplı halılarda mihrap nişinde ağırlıklı olarak stilize bitkisel motiflerden müteşekkil kompozisyon görülmektedir. Bitkisel kompozisyonu, manzara tasviri ve kandil motifi takip etmektedir. Süslemesiz mihrap da yaygındır. Mihraplı halılarda mihrap kemerinden kaynaklı oluşan üçgen köşelerde, yörede sinek olarak adlandırılan küçük beneklerden oluşan kompozisyon veya stilize çiçek ve yaprak motifleri betimlenmektedir. Mihrap tasviri olmayan az sayıda örnekten biri manzara tasvirli, diğeri sümbül motiflidir. Manzara tasviri, tek yönlü mihraplı eserlerde olduğu gibi ancak bu defa zeminde üst üste sıralanmaktadır. Sümbül motifinin tasvir edildiği örnek Kırşehir seccade halıları için tanıdık bir motif değildir. Halılarda mihrap üzerinde ve altında yer alan dikdörtgen çerçevelerde arapeli ve ejder figürü en çok tasvir edilen motiflerdir. Bu motiflerin dışında dikdörtgen çerçevelerde stilize bitkisel süslemeler yaygındır. Bordürlerde yörede çatıkkaş ve gelin ağlatan olarak bilinen bitkisel kökenli motifler ve stilize çiçek ve yaprak motiflerinin alternatif sıralanışı ile oluşturulan kompozisyonlar görülmektedir. Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen Kırşehir seccade halıları yöreye has belli başlı motif ve kompozisyon özelliklerine sahip olmakla birlikte Batı Anadolu'nun iki önemli dokuma merkezi Gördes ve Kula etkisi hissedilmektedir.

Ankara Etnoğrafya Müzesi dışında Ankara Vakıf Eserleri Müzesi ve Konya Müzesi halı koleksiyonu Kırşehir seccade halıları açısından zengindir. Bu müzelerde bulunan Kırşehir seccade halılarında özellikle mihrap tasarımında farklı örnekler bulunmaktadır. Bu örnekler Kırşehir seccade halılarının motif ve kompozisyon özellikleri açısından Ankara Etnoğrafya Müzesinde tespit edilen eserlerle sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu sebeple Kırşehir halıları ile ilgili yapılacak her çalışma daha fazla esere ulaşmayı mümkün kılarak Kırşehir seccade halılarının genel üslup özelliklerinin belirlenmesine ve Anadolu Türk halı sanatı içerisinde rolünün ortaya konmasına yardımcı olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Aksel, M. (2010). *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Anmaç, E. (1999) Kula Halılarının Kompozisyon Özellikleri ve Kula Halılarında Kullanılan Motifler. *Erdem, Halı Özel Sayısı-1, C.10, S. 28*: 15-22
- Bayraktaroğlu, S. (1997). Vakıflar Genel Müdürlüğü Halı-Kilim Koleksiyonu. *Arış. 3*: 88-103.
- Bilgin, Ü. (1983). Eski Gördes Seccadeleri. *Manisa Turizm Derneği, S.4*: 66-79.
- Butterweck, G. and Orasch, D. (1986). *Handbook of Anatolian Carpets*. Wien.
- Cengiz, B. (1998). Milas Halılarında Renk, Desen ve Kompozisyon Özellikleri. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı: Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (27-31 Mayıs 1996 Kayseri)*: 77-85.
- Cumanıyazova, M. (1999). Türkmen Halısı Evrenin Minyatürdeki Modelidir. *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1977), C. 1*: 143-147.
- Çoruhlu, Y. (1999). Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine ‘Gök ve Yer’ Sembolizmi Açısından Bir Bakış. *Uluslararası Üçüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (25-29 Eylül 1993 Ankara)*: 243-259.
- Deniz, B. (1984). Kırşehir Halıları. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi. III*: 25- 81.
- Deniz, B. (1984a). Taşpınar Halılarında Desen. *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri (18-21 Kasım 1981 İzmir)*: 112-119.
- Deniz, B. (1986). Kırşehir Halıları. *Bilim Birlik Başarı, Y. 12, S. 47*: 18-24.
- Deniz, B. (1986a). Gördes Halıları. *Bilim Birlik Başarı, Y.12, S.45*: 13-19.
- Deniz, B. (1986b). Lâdik Halıları. *Bilim Birlik Başarı, Y.12, S.46*: 13-18.
- Deniz, B. (1987). Milas Halıları. *Bilim Birlik Başarı, Y. 12, S. 49*: 13-20.
- Deniz, B. (1998). Anadolu Türk Dokumalarında Ejder Motifi. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim Ve Cicim Sanatı: Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (27-31 Mayıs 1996 Kayseri)*: 102-108.
- Deniz, B. (1997). Kırşehir Mucur Halılarının Sözlüğü-I. *Arış, Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi, Y. 1, S. 1*: 148-152.
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı Kilim Ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Erbek, G. (1987). *Anatolian Motifs from Çatalhöyük to the Present*. Ankara.
- Formenton, F. (1972). *Oriental Rugs and Carpets*. London: The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Karaçay, Ç. (2023). 19-20. Yüzyıllar Anadolu Türk Halı Sanatında Özgün Bir Kompozisyon: Manzara Tasvirleri. *Sanat Tarihi Dergisi, C.32, S. 1*: 257-279.
- Karaçay, Ç. (2022). Boteh Motifinin Kökenine Kısa Bir Bakış ve Anadolu Türk Halı Sanatında Boteh Tasvirleri. *Art-e Sanat Dergisi, Vol. 15, No. 29*: 128-148.
- Karaçay, Ç. (2019) 20. Yüzyıla Ait Bir Grup Gördes Halısının Motif Özelliklerine Dair Değerlendirmeler. *Arış*: 52-64.
- Karaçay, Ç. (2016). *Batılılaşma Dönemi Türk Sanatında Manzara Tasvirinin Türk Halı Sanatına Yansıması*.



Yayımlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi.

Kervan, G. ve Önel, L. (2012). *Konya Müzesi Halı Kataloğu I*. (M. Çıpan, Ed.). Konya: Bahçıvanlar Basım.

Kırzioğlu, Görgünay, N. (1995). *Altaylardan Tunaboyuna Türk Dünyasında Ortak Motifler: Halılar, Benzeri Dokumalar, Giysiler, Mimari Eserler ile Değişik Eşya ve Paralarda*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Kültür Bakanlığı. (1995). *Turkish Handwoven Carpets, Catalog*, Ankara: Kültür Bakanlığı DÖSİM.

Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi*. C. II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Nefes E., Can, Y., Gün, R. ve Çelik, B. (2016). Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Samsun Camilerinden Derlenmiş Tarihi Halılar. *Dinbilimleri Akademik Araştırmalar Dergisi*, C.16, S. 3: 91-125.

Öztürk, Y. (1992). *Balıkesir-Yöresi Yağcıbedir Halıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Öztürk, B. ve Karavar, G. (2018). Özel Bir Koleksiyonda Bulunan Kırşehir ve Mucur Halıları. *ASOS Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 6, S. 66: 121-133.

Pala, Z. (2016). *Konya Etnoğrafya Müzesi ve Mevlana Müzesinde bulunan Kırşehir Halıları*.

Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Pala, Yavuziğit, Z. (2021). *Konya Müzelerinde Bulunan Kırşehir Halıları*. Ankara: İksad.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). Elibelinde. *Sanat Kavram Ve Terimler Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.



# SEBEN ALACA DOKUMA KUMAŞ TASARIMINDA ÇİFT KATLI HORTUM DOKUMA TEKNİĞİYLE TASARIM GELİŞTİRMEK

Pakize KAYADİBİ\* - Ebru KÖSEDAĞ\*\*

## ÖZ

Anadolu'da el sanatları içinde dokumacılık, yörenin özelliklerini yansıtması açısından önemli bir kültürel mirastır. Bolu ili Seben ilçesi alaca dokumaları ile ön plana çıkmaktadır. Seben'de üretilen alaca dokumaları kadınlar, günlük ihtiyaçları doğrultusunda kullanılmaktadır. Ancak geleneksel olarak üretilen dokuma kumaşlarının makineleşmesiyle birlikte üretiminin ve dokuma ustalarının sayısının gün geçtikçe azalması gibi sorunlar ile karşılaşmaktadır.

Çalışmanın amacı, kaybolmakta olan alaca dokumalarına, günümüz koşullarında alternatif düşünme ve üretme biçimlerine odaklanarak, tasarım ve ürün geliştirme yoluyla üretici ve tasarımcıların yaratım süreçlerine yol gösterici olması ve geliştirmesidir. Çift katlı hortum dokuma tekniği ile yöresel seben alaca dokumalarına bir öneri olarak dikişsiz hortum dokular ile farklı bakış açısı sunulmaktadır. Ayrıca dokuma mirasının aktarımında önemli bir etken olan gelişen teknoloji, hız ve küreselleşen dünyada; yerel dokuma ürünlerinin yeniden kullanılabilirliğini arttırma, sürekliliğini sağlama, miras aktarımında farkındalık oluşturma ve alaca dokuma kumaş tasarımını geliştirmede önemli bir kaynak

\* Dr. Öğretim Üyesi – Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi Ebru KÖSEDAĞ, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı

e-posta: ebrukosedag04@gmail.com/ pakizekayadibi@ibu.edu.tr / ORCID: 0000-0002-3273-5314/ 0009-0001-4921-2843

Makale Türü: Araştırma Makalesi / DOI: <https://doi.org/10.32704/akmbaris.2023.185>

Makale Gönderim Tarihi: 06.08.2023 / Makale Kabul Tarihi: 11.12.2023

Kayadibi, Pakize– Köseadağ, Ebru (2023). “Seben Alaca Dokuma Kumaş Tasarımında Çift Katlı Hortum Dokuma Tekniğiyle Tasarım Geliştirmek” *ARIŞ*, Aralık, Sayı: 23, s. 45-66.

olacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın kavramsal çerçevesi dokuma teorisi ile deneysel tasarım kuramına dayanmaktadır. Bolu ili Seben ilçesi alaca dokuma örnekleri katılımcı ile karşılıklı konuşma, gözlem, kumaş örneklerinin analiz edilmesi, fotoğraflanması ile uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Alaca dokuma örneklerinden yola çıkarak, iki kenar bağlantılı (hortum/torba) dokuma tekniği ile hortum/torba dokuma kumaş tasarımlarından elde edilen örnekler uygulanmıştır. Böylece geleneksel alaca dokuma tasarımı kullanılarak dokuma tezgâhında dikişsiz, örgünün bozulmadan devam ettiği bir kumaş ve üç boyutlu tasarımlar elde edilmiştir. Aynı zamanda geleneksel alaca dokuma özelliğini kaybetmeden korunarak yeni bir dokuma tekniği ile bir araya getirilmiştir. Bu sayede dokuma alanına yeni bir bakış açısı kazandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *El sanatları, Alaca dokuma, Hortum/Torba dokuma, Katlı dokuma*

## **DEVELOPING DESIGN WITH DOUBLE LAYER HOSE WEAVING TECHNIQUE IN SEBEN ALACA WOVEN FABRIC DESIGN**

### **ABSTRACT**

Weaving is an important cultural heritage in Anatolia, reflecting the region's characteristics. The Seben district of Bolu province stands out with its alaca weavings. Women use the alaca weavings produced in Seben to meet their daily needs. However, with the mechanisation of traditionally produced weaving fabrics, problems such as decreased production and the number of weaving masters is encountered daily.

The study aims to guide and improve the creative processes of producers and designers through design and product development by focusing on the disappearing alaca weaving's alternative ways of thinking and producing in today's conditions. As a suggestion to the local Seben alaca weavings with double-layer hose weaving technique, a different perspective is presented with seamless hose weaves. In addition, in the developing technology, speed and globalising world, which is an essential factor in the transfer of weaving heritage, it is thought that it will be an essential source in increasing the reusability of local weaving products, ensuring continuity, raising awareness in heritage transfer, and developing alaca woven fabric design.

The study's conceptual framework is based on weaving theory and experimental design theory. Alaca weaving samples from the Seben district of Bolu province were carried out through mutual conversation with the participant, observation, analysis, and photography of fabric samples. Based on Alaca weaving samples, samples obtained from hose/bag woven fabric designs with two edges connected (hose/bag) weaving technique were applied. Thus, by using the traditional alaca weaving design, a fabric and three-dimensional designs were obtained without stitching on the weaving loom, where the weave continues without deterioration. At the same time, traditional alaca weaving has been brought together with a new weaving technique while preserving its characteristics. In this way, a new perspective has been brought to the field of weaving.

**Keywords:** *Handicrafts, Alaca weaving, tubular/bag weaving, layer weaving.*

## 1. GİRİŞ

“Yaşayan miras” olarak da anılan somut olmayan kültürel miras; toplumlar tarafından aktarılan temsilleri, uygulamaları, bilgi, ifade ve becerileri içermektedir (Aydın, 2022). Kültürümüzde somut olmayan miras özelliği taşıyan el sanatları, yapılmış olduğu yörenin gelenek ve göreneklerine, örf ve adetlerine, yaşam tarzına ayna tutmaktadır. Dokuma mirası, gençlerin kültürlerine olan bağlılığının oluşturulmasında, geçmişten gelen gelenek ve göreneklerin aktarılmasında, bu geleneklerin uygulanışı sırasında yapılan dokuma kültürünün korunmasında ve sürdürülmesinde önemli yer tutmaktadır. Kültürel değerlerin bir yansıması olan geleneksel el sanatları da kültürün toplumdan topluma aktarımında etkin bir rol oynamaktadır (Meriç., Kurtuldu ve Önlü, 2018).

Geleneksel Sanatlar kültürünün en önemli alanlarından biri olan kumaş dokumacılığı Anadolu kültürünün köklü geçmişe sahip zenginliklerinden biridir. Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde o yöreye özgü tezgâh, iplik, motif ve kompozisyon gibi özellikleri ile dokunan kumaşların yörenin kimliğini taşıdığı bilinmektedir. Bu yörelerden biri olan Bolu ili Seben ilçesi de dokumacılık alanında alaca dokumaları ile ön plana çıkmaktadır. Seben'de üretilen çoğunlukla çubuklu (çizgili) ve kareli kumaş olarak üretilen alaca denilen dokumaları kadınlar, iç ve dış (don) giyimden, geleneksel örtülere kadar günlük ihtiyaçları doğrultusunda kullanılmaktadırlar. Ancak geleneksel dokuma kumaşlarının makineleşmenin hızlı ve ucuz üretim etkisi ile günümüzde hem dokuma üretiminin hem de işi yapan ustalarının sayısının gün geçtikçe azalması gibi sorunlar ile karşılaşmaktadır. Diğer bir sorun ise alaca dokumalarının kullanım alanı olan iç ve dış giyimde gelişen teknoloji ile ihtiyaç duyulmaması, beğenilerin değişmesi, moda anlayışı gibi nedenlerle tercih edilmemesidir. Bu nedenle somut olmayan kültürel mirasın korunmasında önemli rolü olan envanter oluşturma ve tasarım, yeni kullanım alanları gibi günümüzde teknolojinin geçirdiği değişime bağlı olarak yeniden yorumlamak ve nesilden nesile aktarımına katkı sağlamak gerekir (Yıldız, 2023).

Tasarım ve yaratıcılık tüm üretim alanlarında olduğu gibi dokuma kumaş tasarımında da ürünün diğerlerinden ayırt edilmesi, kullanıcı tarafından daha çok ilgi çekmesi, talep edilmesi (Metlioğlu Halaçeli, 2015) ve somut olmayan kültürel miras ürünü olarak nesilden nesile aktarımını sağlamak için önemli bir unsurdur. Aynı zamanda yeni ürün geliştirmenin temelini oluşturan tasarım kavramı, son yıllarda tasarımcıların ürünlerine farklılık, özgünlük ve katma değer kazandırmak için kullandıkları en önemli araçlardan biridir (Koca ve Mendi, 2021).

Tasarım, zihinde oluşan imgelerin kullanılması ile estetik ve işleve dönük nesnelerin üretimi için yapılan zihinsel ve fiziksel eylemlerin bütünü (Halaçeli Metlioğlu, 2018), Önlü'e göre (2004), istenilen amaca cevap veren bir düşüncedir ve anlaşılabilir bir bütünün parçalarının organizasyonu iken, Bruce Archer (1965), tasarımı “bir amaca yönelmiş problem çözme eylemi” olarak tanımlamaktadır. Diğer yandan tasarım; insanla ve yaşadığı çevreyle bütünleşmiş, içinde yaratıcılığı barındıran, işlevsel amaca yönelik olan bir ürüne farklı bir boyut, görünüm ve işlev kazandırmaktır (Önlü, 2006). Tasarım araştırmalarının amaçları insanlar tarafından yapılan yapayın keşfedilmesi ve bu eylemlerin gerek akademik araştırmalarda gerekse imalat sektöründe yönetilişiyle ilgilidir (Bayazıt, 2004). Genel anlamda tasarımın insan hayatını etkileyen tüm alanlarda nokta, çizgi, biçim, form, şekil, renk, doku ve malzeme gibi unsurlarla insan duyuları arasında ilişki kurduğu söylenebilir (Gürüm ve Yalçın, 2016). Farklı malzeme, teknik, örgü, renk birlikteliği ile görsel etkiler içeren dokuma kumaş elde etmek bir tasarım sürecini gerektirir (Önlü, 2006). Kültürel kimliğin devamlılığı, gerekliliği ve sürdürülebilirliği için var olan bu değerlerimizin, anlamlarını yitirmeden günümüzde çeşitli görsel uygulamalar ve farklı

tasarımlar ile kendine farklı kullanım alanları bulması açısından da önemlidir (Gürcüm ve Yalçın, 2016). Geleneksel Sanatlarda tasarımın önemini Küçükerman (1996) “geleneksel motiflerin ve biçimlerin, yaşatmak, geliştirmek ve tanıtmak amaçlı süsleme sanatlarında ele alındığını ve kaynak teşkil eder” ifadesiyle vurgulamaktadır.

Tasarım araştırması sistematik bir araştırma olup amacı insan yapımı nesnelere ve sistemlerin bilgisi ya da bu nesnelere görünüşün, kompozisyonun, strüktürün, amaçların, değerlerin ve anlamın belirlenmesidir (Archer, 1981).

Türkmen (2009), sürdürülebilirlik kavramının tekstil ve moda tasarımı açısından ele alındığında, tasarım, üretim ve tüketimin çeşitli aşamalarında karşımıza çıkan farklı sorunlardan bahsetmek gerektiğini ve tekstil ürünlerinin nasıl kullanıldıkları, nasıl tekrar değerlendirildikleri ve nasıl ortadan kaldırılacakları da çevreye etkileri açısından önem taşıdığını vurgulamaktadır. Ayrıca sürdürülebilir bir yaşam için farkındalıklı tasarımlar yapabilmemize, kaynakları daha doğru kullanmamıza, daha sürdürülebilir üretim süreçleri oluşturmamıza ve güçlü bir kullanıcı bilinci edinmemize bağlı olduğunu da ifade etmektedir.

Dokuma, dokumak ve iplik eğirmek olarak bilinen en eski terimlerden biridir (İmer, 1997). Dokuma en az iki iplik grubunun, kullanılan örgü yapısına uygun olarak kesişmesini sağlayan eylem (Başaran, 2019); dokuma ya da dokunmuş kumaşlar ise bu iplik gruplarından kumaşın boyu yönünde olanlar (dikey) çözgü, eni yönünde olanlar da (yatay) atkı iplikleri (Acuner, 2001; Başaran, 2019; Dölen, 1992; İmer, 1997; Özgen ve Türkyılmaz, 2003; Yılmaz ve Anmaç, 2000) olarak adlandırılırlar. Dokunmuş bir kumaş ya da dokuma kumaşlar bu iki grup ipliğin örgü olarak adlandırılan belirli sistemlerle birbirleriyle bağlantı yapmaları sonucu üretilen yapılardır (Acuner, 2001; Başer, 2004; Wilson, 2001). Dokuma kumaş buyunca belirlenen örgünün dikey/boyuna çözgü iplikleri arasında yatay/enine atkı ipliklerinin atılması ile kumaşı oluşturması ve bu işleminin tekrarlanmasıdır. Dokuma kumaşlar, yatay durumda olan atkı ve dikey durumda olan çözgü ipliklerinin belirli bir düzen içinde birbirleriyle bağlantı kurması ile oluşturdukları tekstil yapılarıdır (Önder, 1995). Dokumayı meydana getiren boyuna (dikey) ipliklere yöresel ifadeleriyle çözgü, eriş, direzin; enine (yatay) ipliklere de atkı, argaç denmektedir (Sarioğlu, 1994). Dokuma kumaşlar yapıları gereği atkı ve çözgü ipliklerinin dik açı oluşturacak biçimde kesişmeleri nedeniyle üç boyutludurlar (Halaçeli, 2010). Atkı ipliklerinin örgü yapısına göre çözgü iplikleri arasında en basit örgü yapısına göre bir çözgünün üstünde bir çözgünün altında tekrarlayan işlem sonucu hareket etmesidir. Çözgü İpliklerin örgü yapısına göre aşağı yukarı iniş ve çıkışları “gücüler” aracılığıyla yani çerçeve sistemiyle sağlanır (İmer, 1997). Çerçevelerin ana görevi gücü tellerini taşımak ve bu tellerden geçirilmiş çözgü ipliklerine hareket vermektir (Başaran, 2019).

Dokumada ana örgüler, bezayağı, dimi ve saten olarak üçe ayrılmaktadır. Bezayağı örgüsü en küçük raporlu örgü türüdür. İki çözgü ve iki atkı ipliğinden oluşur. Bezayağı örgü özellikle pamuklu kumaşlarda ve ince dokulu yazlık kumaşlarda kullanılan en yaygın örgüdür (Başer, 2004). Dimi örgüleri, kumaş yüzeyinde eğimli yollar oluşturan temel dokuma örgüleridir. Bu eğimli yollara dimi diyagonalı adı verilir. Dimi örgüsünde (şerj, şayak), kumaş yüzeyindeki çapraz (diyagonal) dimi hatları kumaş ön yüzünde belirgin haldedir. Kumaşın ön yüzünde dimi diyagonalı sağ yollu ise arka yüzünde sol yolludur. Bezayağı örgülü kumaşa göre daha yumuşak, esnek ve dökümlü olur. Bu özelliğinden dolayı pamuklu ve yünlü dokumacılıkta sıklıkla kullanılmaktadır. Saten örgüler ise örgü raporu içerisinde bağlantı noktalarının birbirleri ile hiç temas etmeyecek şekilde dağınık olarak yerleştirildiği bezayağı ve dimi örgülerden sonra üçüncü ana örgüdür (Başaran, 2019; Başer, 2004; İmer, 1997; Kayadibi, 2013).

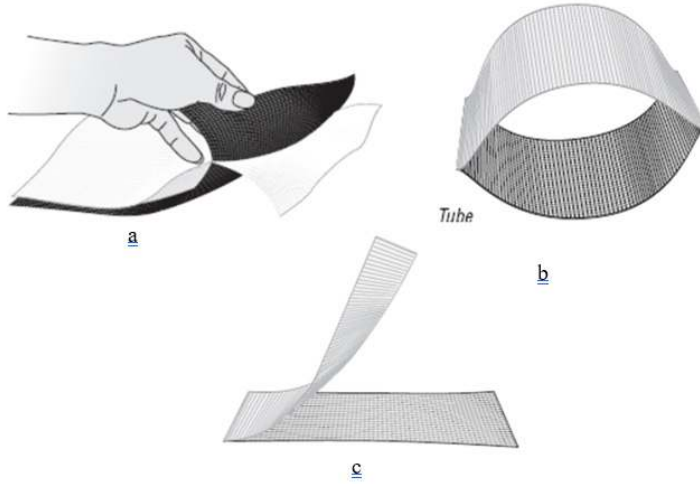
Ana örgülerden türetilen örgüler ise bezayağı, dimi ve saten türevleri olarak bilinmektedir. Bezayağı bağlantı noktalarının enine, boyuna ve her iki yöne doğru büyütülmesi (İmer, 1997; Şeber ve Alpan, 1989; Yılmaz ve Anmaç, 2000) ya da yeni bağlantılar eklenerek bezayağı karakterinin devam ettirilmesi sonucu elde edilmektedir (Başaran, 2019). Bezayağı örgü türevleri olarak en çok kullanılan çözü ve atkı ripsleri ile panama örgüsüdür. Çözü ripsleri (RÇ/RE), enine rips, atkı ripsleri (RA/RU) ise uzunlamasına ripsler olarak isimlendirilir. Panama örgüler ise hem atkı hem de çözü yönünde eşit uzunlukta atlama grupları kullanarak elde edilen (Başer, 2004) ya da çözü ve atkı yönünde genişletildiğinde/çoğaltıldığında ulaşılan örgülerdir (Başaran, 2019).

Çift Katlı dokumalar, bir grup atkı ile bir grup çözü ipliğinden oluşur ve dokuma yapısında üst üste konularak iki veya daha fazla iplik grubunun oluşturduğu, birbiri arasında bağlantı kuran kumaş katlarından oluşan yapılardır (Sarioğlu, 2010). Çift katlı kumaş örgüleri çözü ve atkı yönünden birden fazla çözü ve atkı ipliğinin ilave edilmesinden (Şeber, 1995), her biri bir dizi çözü ve atkı ipliğinden oluşan iki grup iplikten bir grubu kumaşın üst yüzünde, diğeri alt yüzünde yer almasından (Başer, 2004) oluşan, her iki yüzü kullanışlı dokular (İmer,1997) olarak tanımlanmaktadır. Çift ya da iki katlı kumaşlarda, her biri bir dizi çözü ve atkı ipliğinden oluşan iki grup iplikten bir grubu kumaşın üst yüzünde, diğeri alt yüzünde yer alarak kendi aralarında örgüye girmektedirler (Başer, 1998).



*Fotoğraf 1: Çift katlı hortum/torba dokumadan görüntüler, (Kösedag, 2023).*

Çift katlı hortum dokuma tekniği; iki veya daha fazla iplik grubunun üst üste dokunması ve iki kenarın dikişsiz birleştirilmesi ile oluşan (Fotoğraf 1), içi boş torba, yuvarlak yapılı, aynı zamanda üst ve alt doku bağlantılarının eşit olduğu doku türleridir (İmer, 1989:24; Sarioğlu 2010). Bu dokumalar sağ ya da sol kenarlarında yapılan bağlantılar ile tezgâh eninin katlarında geniş dokumalar üretilebilirken, bağlantıların iki kenarda gerçekleştirilmesi ile hortum veya torba olarak bilinen içi boş, yuvarlak yapılara ulaşılmaktadır (Başaran, 2023). Çift dokuma örgülerin üç temel çeşidi vardır. Aynı anda (Şekil 1) a) iki ayrı kumaşı üst üste dokuma, b) Hortum (tüp) dokuma (iki kenar bağlantılı), c) çift en dokuma, tek kenar bağlantılı olarak tezgahınızın iki katı genişliğinde bir kumaş dokunabilmektedir (Osterkamp, 2023).



**Şekil 1:** Çift katlı dokumalar (Osterkamp, 2014)

### 1.1. Seben Alaca Dokuma

Alaca dokuma, Türk Dil Kurumu (Erişim:2023) güncel sözlükte yer aldığı şekliyle “Birkaç renkli iplikten yapılmış dokuma” olarak ya da “birkaç rengin karışımından oluşan çok renkli anlamına gelen “alaca” Anadolu’nun birçok yerinde, çok renkli kumaş (Eraslan ve Atalayer, 2013) anlamında kullanılmaktadır. Alaca dokumalar çoğunlukla renkli pamuklu iplik kullanılarak çizgili (çubuklu), kareli kumaş (Balkanal ve Sökmen, 2017; Gök Çatalkaya, 2016) olarak özellikle iç ve dış giyim ihtiyacını karşılamak amacıyla kullanılmıştır. Çoğunlukla lacivert ya da bordo zemin üzerinde sarı çizgileri olan bir tür pamuklu kumaştır. Dayanıklı ve kullanışlı bir kumaş olan alaca, günümüze kadar İstanbul’da ve Anadolu’nun birçok yöresinde dokunmaktaydı. Alaca kumaşı, beşparmak, yollu (Balkanal ve Sökmen, 2017; Gök Çatalkaya, 2016; İmer, 2001) olarak da isimlendirilmektedir. Alaca, köken olarak kırmızı anlamına gelen “al” kelimesinden gelmektedir. Yöresel kullanımda alaca dokumalara; çok renkli kilime alacalı kilim, ikiden fazla renkli ipliklerle dokunan veya desen verilen bir çuvala alacalı çuval/alaca çuval, alaca bez, alacalı kumaş, alacalı don, alaca entari, alaca heybe, alaca çarşaf, alaca peşkir gibi adlar verilmektedir (Eraslan ve Atalayer, 2013). Salman (2004) ve İncik (2008) ise alaca dokumaları buldukları yere göre Mısır alacası, Dapul Hint (Daphol) alacası, Hindi alacası, Manisa alacası, Tire alacası, Kaşan alacası, Şam alacası, Antep alacası, Bursa alacası, Manisa alacası, Kastamonu alacası, Buldan alacası, Arapkir (Malatya) alacası ve Antep alacası olarak isimlendirmektedirler.

Alaca dokumalar, çözgü ya da atkıdan farklı renklerde, enine ve boyuna çubuklu, çizgili veya ekose desenli olarak dokunmaktadır (Soysaldı ve Gök, 2016; Yardımcı, 2016). Alaca kumaşların çok eski örneklerinde az da olsa bezayağı örgüsünün yanı sıra dimi örgüsü kullanıldığı tek renkli, çizgili örnekleri de mevcuttur. İmer (2001), Gaziantep yöresinde yapmış olduğu çalışmasında alaca dokumaların pijama çizgili, gümüş-lacivert çizgili, yeni çizgi, düz helaliye, dişli, üç çubuklu mestane, bir kalın-üç ince çubuklu şalşapık gibi isimlerle dokunduğunu ifade etmektedir. Balkanal (2017) ise çalışmasında Seben dokumalarının geçmişte günlük kullanım ve çeyiz olarak, alaca dokuma çeşitlerinin hemen hemen her evde yapıldığı, evlerde 2-3 adet dokuma tezgâhı (düzen) bulunduğu bu tezgâhların birinde kilim, heybe, çul ve çuval gibi kaba dokumalar, ötekende kıvrak dedikleri iç çamaşırlık ve çarşaflık dokumalar, diğerinde ise alaca dokunduğunu ifade etmektedir.

## 1.2 Bolu İli Seben İlçesinde Bulunan Alaca Dokuma Kumaş Örnekleri

Çalışmada Bolu İli Seben ilçesinde bulunan Alaca Dokumanın çeşitleri, özellikleri ve kullanım alanları incelenmiştir. Bu kumaşlardan dış giyimde kullanılmak için dokunan göklü alaca kumaş (Fotoğraf 2), ile iç giyimde kullanılmak için dokunan iç don çatkılı alaca (Fotoğraf 3) kumaşların analizleri yapılarak, sürdürülebilir öneri için hortum dokuma tekniğinde tasarlanmıştır.



**Fotoğraf 2:** Çizgili/çubuklu (göklü) dış don giyim alaca kumaş (Arabacıoğlu, 2023).

Alaca dokuma (Fotoğraf 2) yörede çubuklu/göklü adı verilmektedir. Bezayağı örgüsü kullanılan dokumada atkı ve çözgüde pamuk ipliği kullanılarak, dış don giyimi olarak üretilmiştir. Alaca dokumada lacivert, beyaz, hardal sarısı, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Çözgü ve atkıda kumaşa renk düzeni uygulayarak, ince, kalın çizgiler ya da daha kalın çubuklar elde edilebilir. Çubuk etkisinde önemli olan elde edilen çubukların çözgü ya da atkı yönünde devamlılık göstermeleridir (Başer, 2003).



**Fotoğraf 3 :** Çatkılı, iç don giyim alaca kumaş örneği(Arabacıoğlu, 2023).

Alaca dokuma (Fotoğraf 3) yörede çatkılı olarak bilinmekte ve iç don giyimi olarak üretilmektedir. Ekose, kareli kumaş olarak da adlandırılan alaca dokumalar hem atkı hem çözgü yönünde dokuma örgülerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve asıl amacı kumaş yüzeyinde özel bir görünüm efekti oluşturmak olan büyük birimli örgü ya da örgü etkisidir (Başer, 1998; Başer, 2003).

Seben Alaca dokumaları üzerine iki çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan ilkinde Alaca dokuma örneklerinin teknik, desen, renk ve kompozisyon özellikleri (Balkanal ve Sökmen 2017), ikincisinde ise Bolu ili, Seben ilçesine ait geleneksel el dokumalarında kullanılan teknik, iplik, renk ve motif özellikleri incelenmiştir (Korkutata 2014). İlgili alan yazın doğrultusunda Seben Yöresi Alaca Dokumalarında iki kenar bağlantılı dokuma tekniği üzerine yapılmış bir çalışmaya rastlanmamıştır.

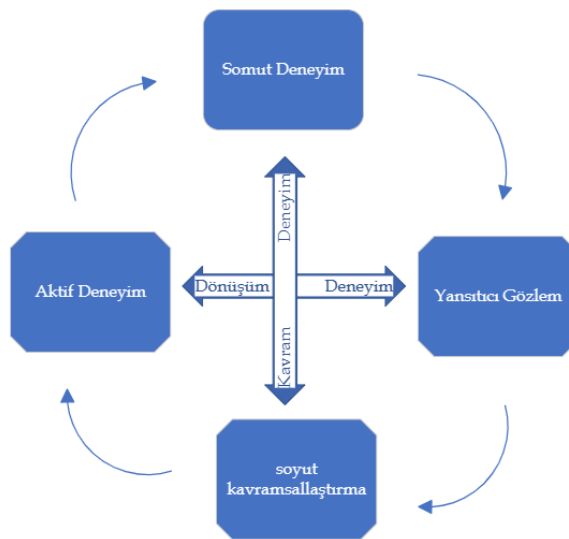
Çalışmanın amacı, kaybolmakta olan alaca dokumalarına, günümüz koşullarında alternatif düşünme ve üretme biçimlerine odaklanarak, tasarım ve ürün geliştirme yoluyla üretici ve tasarımcıların yaratım süreçlerine yol gösterici olması ve geliştirmesidir. Bu amaçla çift katlı hortum dokuma tekniği kullanılarak, yöresel Seben alaca dokumalarına bir öneri olarak dikişsiz hortum dokular ile farklı bakış açısı sunulmaktadır. Aynı zamanda dokuma mirasının aktarımında önemli bir etken olan gelişen teknoloji, hız ve küreselleşen dünyada; yerel dokuma ürünlerinin yeniden kullanılabilirliğini artırma, sürekliliğini sağlama, miras aktarımında farkındalık oluşturma ve alaca dokuma kumaş tasarımını geliştirmede önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir. Çalışmanın kavramsal çerçevesi dokuma teorisi ile deneysel tasarım kuramına dayanmaktadır.



## 2. YÖNTEM

Araştırmada, Seben Alaca dokuma kumaşlarının sürdürülebilirliğini sağlama, miras aktarımında farkındalık oluşturma, kullanılabilirliğini artırma yanı sıra işlevsellik, estetik ve sosyal kültürel anlamda tasarımın tüm yönleri ile çift katlı hortum dokuma tekniği kullanılarak bir ürün önerisi çalışılmıştır. Çift katlı hortum dokuma tekniği, üst üste iki veya daha fazla dokunun, sadece kenar uç bağlantılarının birleştirilmesi ile oluşturulan ve araları boş bırakılan, üst ve alt doku bağlantılarının eşit olduğu, dikişsiz olarak kenarlarından birleştirilerek (İmer, 1989) dokunan, iki çözümlü ve iki atkı sistemi ile her iki kenardan bağlantılı olarak dokunan çift katlı örgülere iki kenar bağlantılı çift katlı örgüler (Özgen ve Türkyılmaz, 2003) olarak adlandırılmaktadır. Çift katlı hortum dokumalar, dokumanın sağ ve sol kenarında yapılan bağlantılar ile tezgâh eninin katlarında geniş dokumalar üretilebilirken, bağlantıların iki kenarda gerçekleştirilmesi ile hortum veya torba olarak bilinen içi boş, yuvarlak yapılara ulaşılmaktadır (Başaran, 2023).

Çift katlı hortum dokuma tekniği kullanılarak Seben alaca dokuma kumaş tasarımı elde edilmesinde, Kolb'un en tanınmış öğrenme modellerinden biri olan "deneyimsel öğrenme teorisi" kullanılmıştır. Kolb'un teorisi öğrenenin kişisel gelişimine ve bakış açısına odaklanır. Deneyimsel öğrenme öğrencilerin bilgiyi gerçek yaşam durumlarında uygulamalarına olanak tanır. Tasarım becerilerini ve yeteneklerini geliştirir, aktif katılımı, eleştirel düşünmeyi, yaratıcılığı, problem çözme, iş birliğini ve iletişim becerilerini teşvik eder (Kolb, 1984; Kolb, and Kolb, 2017; Yanxue Ma vd., 2022). Dewey (1910) ise "How We Think" adlı kitabında Kolb'un (1984) "yansıtıcı (reflection)" kavramını, fikirlerin basit bir şekilde art arda sıralanması olarak değil, dayanağının ne olduğunu bilerek oluşturduğumuz her düşüncenin zihnimizde belirli/tutarlı sonuçları doğurması ve bu sonuçları hesapladıktan sonra yeniden düşünüp yeni sonuçlara vararak düşünce zinciri meydana getirmesi" olarak açıklıyor. Kolb'un teorisi (1984) gerçek deneyimler yoluyla hissederek, izleyerek, düşünerek, yaparak-yaşayarak öğrenme, anlayış geliştirme kavramına odaklanır ve somut deneyim, yansıtıcı gözlem, soyut kavramsallaştırma, aktif deneyimler olmak üzere dört temel aşama içerir (Şekil 1).



**Şekil 2:** Deneyimsel Öğrenme Döngüsü (Kolb ve Kolb, 2017)

Tasarım eğitiminde, öğrencilerin birden fazla öğrenme stilini gerçekleştirebilmesi onların farklı ve yaratıcı düşünebilmelerine, problem çözmede daha aktif ve verimli olabilmelerine katkıda bulunacaktır (Demirbaş ve Demirkan, 2007). Deneysel öğrenme, tekstil ürünleri tasarlama ve tekstil endüstrisindeki problemleri çözüme yeteneğini geliştirmek için son derece önemlidir (Yanxue Ma vd., 2022).

Bu çalışma dokuma tasarım eğitiminde öğrenme modellerinden biri olan deneysel öğrenme modeli kullanılarak, çift katlı hortum dokuma tekniği ile Seben alaca dokuma kumaşların hortum yapısında tasarlanmasına ve uygulanmasına odaklanmaktadır.

Yapılan analizler, çizimler ve uygulamanın ilgili araştırmacılara, alaca dokuma yapan kadınlara ya da kurum, kuruluşlara, öğrencilere kaynak olması ümit edilmektedir.

### 3. TASARIM SÜRECİ

Çalışma, Deneysel Öğrenme Döngüsü (Kobl and Kobl) Şekil 1’de verildiği üzere “soyut deneyim”, “yansıtıcı gözlem”, “soyut kavramsallaştırma”, “aktif deneyim” olmak üzere dört (4) aşamada gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın soyut deneyim aşamasında; Seben Alaca Dokumaları ile ilgili yeni sürdürülebilir öneriler geliştirilebilmesi için öncelikle yazılı ve görsel kaynaklar araştırılmış, kaynak taramaları yapıldıktan sonra, bu bilgiler ışığında bölgeye gidilerek alan araştırılması gerçekleştirilmiştir.

Alan araştırmasında, ihtiyaç belirleme, alaca dokuma örneklerini inceleme, yörede dokumacı ya da dokuma işiyle uğraşan kişilerle etkileşime girerek karşılıklı görüşme, tanımlama, malzemeyi tanıma, fotoğraflama gibi bilgi toplama, hayal güçlerini kullanma, hissederek öğrenme, çözüm yolları belirleme ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Yansıtıcı Gözlem aşamasında; alanyazın taraması ve Seben’de yapılan alan araştırması sonucu alaca dokuma işini gözlemleyerek, izleyerek, alaca dokumalara sürdürülebilirlik ve kültürel miras açısından bakarak, tanımlanmış, tasarım problemi belirlenmiş, tasarım önerileri oluşturulmuştur.

Soyut kavramsallaştırmada, tasarım önerilerinden en uygun olanı saptanmış ve değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda çift katlı dokuma tekniklerinden hortum dokuma tekniği dikişsiz iki kenardan bağlantılı bir dokuma olması ürün çalışması açısından uygun olabileceği düşünülmüştür. Yörede iki ya da dört çerçeveli tezgahlar kullanılmaktadır. Bu nedenle dokuma örgü planları iki ya da dört çerçeveli tezgahlarda dokunabilecek örgüler olarak tercih edilmiştir. Seçilen numune kumaş örneğinin analizi (çözü, atkı, iplik ve renk özellikleri) yapılarak incelenmiş, alaca kumaşlara farklılık, işlevsellik, estetik (dikişsiz kumaş) kazandırmak, kumaşın özelliklerine uygun form vermek için çift katlı hortum dokuma tekniği seçilmiştir.

Seçilen çift katlı hortum dokuma tekniği masa üstü numune dokuma tezgahlarında dokunmuştur. Çözü ve atkı ipliği olarak yörede kullanılan boyalı pamuk iplikleri kullanılmıştır. Kullanılan çözü ve atkı iplikleri yöresel özellikleri taşıyacak şekilde analizi yapılan kumaş renk raporuna göre düzenlenmiştir.

Aktif deneyimlemede (yaparak, yaşayarak öğrenme), öğrendiklerinden yararlanarak ve uygulama esnasında sorunları çözerek, çift katlı hortum dokuma tekniği ile dokuma yapılmış ve ürüne dönüştürülmüştür.

### 3.1. Deneysel Çalışmalar

Seben alaca dokuma örneklerinin kumaş analizlerinden yola çıkılarak, çift katlı hortum dokuma tekniği uygulanmıştır. Uygulamada temel örgülerden Bezayağı 1/1, Rç 2/2 ve Dimi 2/2, 1/2 temel dokuma örgüleri ve türevleri kullanılmıştır. Seben yöresinde kullanılan ve düzen adı verilen tezgahlarda geleneksel olarak gücü tellerinin ya da iplerinin takılı olduğu çerçeve sayısı iki (2) dir. Bu nedenle iki çerçeve ile dokunabilecek en küçük örgü raporu olan bezayağı örgüsü ve türevleri olan ripsler ve panama örgü raporları kullanılmıştır. Uygulamada iki kumaş örgüsü üst üste dokunacağından çerçeve sayısı en az dört (4) olmak zorundadır. Son iki çalışma farklı örgüleri de denemek üzere altı ve sekiz çerçeveli dimi örgülerinde de kullanılmıştır. Dokuma kumaş tasarımı sürecinde uygulamalar için renk, Seben alaca dokuma kumaşlarında kullanılan yöreye özgü renkler olarak belirlenmiştir. İplik olarak yörede kullanılan doğal boyalı pamuk iplikleri kullanılmıştır. Ürün tasarımında numune örnekler çalışılarak turistik amaçlı, kültürel ve işlevsel olması ile sınırlandırılmıştır.

Kumaşlar iki katlı olarak tasarlanmış ve üretim çözümlenmeleri sekiz çerçeveli numune dokuma tezgahında çift katlı hortum yapı olacak şekilde çözümlenmiştir. Çift katlı dokuma tahar planını; Başaran (2023), Özgen ve Türkyılmaz (2003) birleşik/karmaşık/çift katlı yapılarda genellikle bölünmüş çift tahar düzeni, İmer (1987) ise çift katlı dokularda üst ve alt kumaş için ayrı ayrı tahar planı olarak tanımlamaktadırlar (Tasarım 1,2,..4). Diğer tahar çeşitlerinden farkı üst ve alt dokumaya ait gücüler ayrı ayrı (İmer, 1987) gücü tellerinden bir üst bir alt şeklinde geçirilir, taraktan ise iki iplik olarak geçirilmektedir.

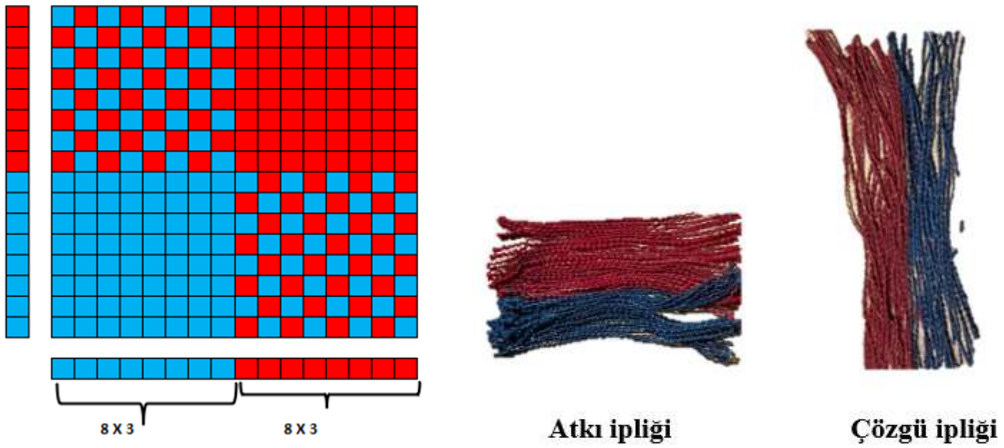
Tasarım sürecinde öğrencilerden temel örgülerden yola çıkarak çift katlı hortum dokuma tekniğini kullanmaları istenmiştir. Seben alaca dokuma kumaşlarını kültürel özelliklerini renk, tasarım, iplik gibi dikkate alarak taşınabilir, turistik ve üç boyutlu dokuma tasarımlar uygulayabilecekleri belirtilmiştir. Her öğrenci seçmiş olduğu dokuma örgü raporunu iki kenar bağlantılı dokuma yöntemine uygun hazırlamış ve uygulamıştır. Dokunan dikişsiz, hortum yapılar, dokuma tezgahından çıkarılarak, ürün haline dönüştürülmüştür.

İlk aşama olarak; alan araştırması sırasında elde edilen, 1970 tarihli, 10 cm x10 cm boyutlarında hazırlanan numune kumaş örneğinin analizi yapılmıştır. Bu aşamada kumaşın öncelikle yüzü (ön) ve tersi (arkası) bulunmuştur. Kumaş yüzünde genellikle daha iyi bir apre verilir, yüzey lifleri daha iyi biçimde kesilmiş ya da kumaş gaze (kumaş yüzeyindeki lif, iplik vb yakma işlemi) edilmiştir, baskı ile renklendirilen kumaşlarda desen kumaş yüzünde daha nettir, desenli kumaşlarda renk efektleri kumaş yüzünde kullanılır, ancak ekose desenli kumaşlar bu kuralın dışındadır, ön plana çıkan gösterişli taraf kumaşın yüzüdür (Başer, 2003; İmer,1987). İkinci aşamada kumaşın çözgü ve atkı yönü tespit edilmiştir. Kumaş da kenar varsa çözgü yönünü bulmak kolaydır, kumaşı gerdiğinizde boyuna esnemez, sağlam, atkıya göre daha yüksek bükümlü, ipliklerden biri tek katlı, diğeri iki katlı, sıklık bir yönde daha fazla ise çözgü ve çözgü yönünde esnemez, kumaş eninde esner (Başer, 2003; İmer,1987). Bu işlemlerden sonra örnek kumaşın santimetredeki çözgü ve atkı sıklığı sayılmıştır. Santimetrede daha az olan iplik miktarının olduğu yön atkı olarak belirlenmiştir. Kumaştan çıkarılan 10 adet atkı ve çözgü iplikleri hassas terazide tartılarak ve boyları ölçülerek iplik numaraları hesaplanmıştır. Daha sonra kumaşın atkı ve çözgü renk raporu planı çıkarılmıştır. Kumaş örgüsü büyüteç ya da lup ile incelenerek küçük raporlu bezayağı örgüsü olduğu tespit edilmiş, örgü raporu planı çizilmiştir.



**Fotoğraf 4:** Çalışmada kullanılan Seben alaca dokuma kumaş örneği

Uygulamalarda bezayağı, dimi örgüsü ve bezayağı örgü türevlerinden çözgü ripsi tercih edilmiştir. Yörede iki çerçeveli tezgahlar kullanılmaktadır. Son zamanlarda dört çerçeveli yeni tezgahlar da kullanılmaktadır. Bu nedenle; çalışma kapsamında tasarlanan kumaşların üretim çözümlemesi/çözümlemeleri çift katlı hortum dokuma yapısı ve seçilen örgüler dört çerçeveli tezgahta dokunabilecek şekilde gerçekleştirilmiştir. Öneri olarak sekiz (8) ve altı (6) çerçeveli dokuma örgülü örnek de sunulmuştur. Ayrıca çözgü ipliği olarak yörede kullanılan pamuklu çözgü ve atkı iplikleri ve yöresel renkler kullanılarak çözgü ve atkı renk raporu oluşturularak uygulanmıştır.



**Fotoğraf 5:** Örgü raporu ve iplik örnekleri.

<b>Kırmızı</b>	<b>24</b>			<b>24</b>
<b>Mavi</b>		<b>24</b>		<b>24</b>
<b>Toplam</b>	<b>24</b>	<b>24</b>		<b>48</b>

**Tablo 1:** Atkı ipliği renk raporu

<b>Kırmızı</b>	<b>24</b>		<b>24</b>
<b>Mavi</b>		<b>24</b>	<b>24</b>
<b>Toplam</b>	<b>24</b>	<b>24</b>	<b>48</b>

*Tablo 2: Çözgü ipliği renk raporu*

<b>Kumaş Türü</b>	Seben Alaca Dokuma	
<b>İplik Cinsi</b>	Atkı/Çözgü Pamuk ipliği	
<b>İplik Sıklığı (cm/adet)</b>	Çözgü	15 adet/cm
	Atkı	18 adet/cm
<b>Tasarımda Kullanılan Tarak Özellikleri</b>	Tarak No	80 No
	Dişten geçen çözgü sayısı	2 tel

*Tablo 3: Kumaş detayı*

Seben alaca dokuma (Fotoğraf 7-8) örneğinin kumaş analizi yapılarak, renk ve örgü raporu çıkarılmıştır. Çalışmada kullanılacak çözgü ve atkı iplik renk raporu (Tablo 1-2) oluşturulur. Daha sonra tasarımlarda kullanılacak dokuma örgü raporuna (Fotoğraf 8) karar verilir. Çift katlı hortum dokuma tekniği için çizim yöntemi işlem basamakları kullanılarak dokuma örgü raporu hazırlanmıştır. Hazırlanan çift katlı hortum dokuma örgü raporu tahar, tarak ve armür planı çizilmiştir. Çözgü hazırlama aşamasında çözgü iplikleri yapılan tahar ve tarak planına göre gücü tellerinden ve tarak dişlerinden geçirilmiştir. Dokuma işleminde armür planına göre atkı iplikleri atılarak, dokuma işlemi gerçekleştirilmiştir.

### 3.1.1. Çift Katlı Hortum Dokuma Tekniği Üretim Aşaması

3.1.1.1. İki kenar bağlantılı (hortum/torba) dokuma örgüsü için üst dokuma ve alt dokuma örgüsü olarak bezayağı örgüsü seçilmiştir (Fotoğraf 9).



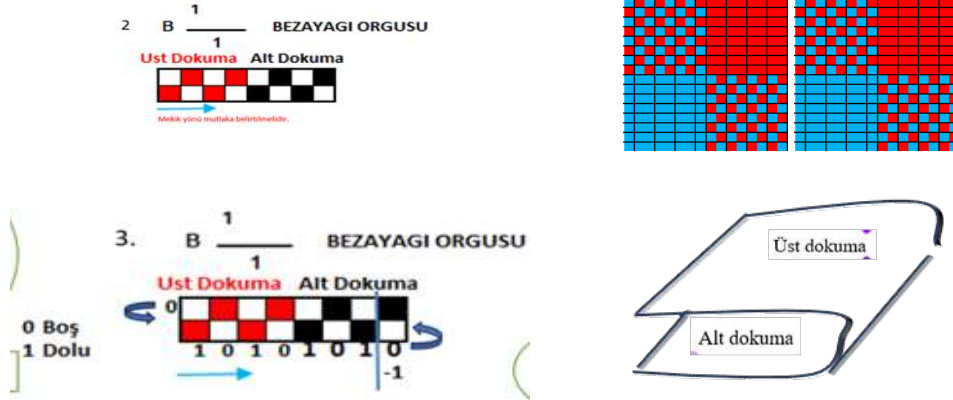
*Fotoğraf 6: Bezayağı örgü raporu üst ve alt kumaş için çizimi*

3.1.1.2. Dokuma örgü raporu başlangıç yönüne göre (başlangıç yönü ok işareti kullanılarak belirtilir) üst örgü raporu ile başlanır, daha sonra alt örgü kumaşı raporu çizilir. Üst örgü ve alt örgü raporu iki kez tekrar edilir (Fotoğraf 6).



*Fotoğraf 7: Bezayağı örgü raporu çizimi*

3.1.1.3. Seçilen bezayağı örgüsünün kumaş boyunca ve döndükten sonra alt kumaş da düzenli olarak devam edip etmediği rapor üzerinde ok yönünde kontrol edilir (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 8: çift katlı hortum dokuma örgüsünün işlem basamakları 2023.

3.1.1.4. Bezayağı örgüsüne göre 1 dolu 1 boş olarak devam eden örgü dönüşte örgü yapısı bozulduğundan örgü bozulmadan devam edecek şekilde önce alt örgüden -1 çözgü ipliği çıkarılır ya da +1 örgü eklenir. Tekrar örgü raporu kontrol edilir. Örgü raporu bozulmadan devam ediyorsa diğer işleme geçilir. Devam etmiyorsa üst örgüden de -1 çözgü ipliği çıkarılır veya +1 çözgü ipliği eklenir. Kullanılan örgü raporuna göre önce alt örgüden başlayarak çıkarma ya da ekleme işlemi -/+ 2, -/+3 şeklinde düzenlenir (Sarıoğlu, 2010) (Fotoğraf 8).

3.1.1.5. Çözgü rapor düzenlemesi yapıldıktan sonra alt dokuma örgüsünün negatifi ve negatifinin simetrisini alınız. Elde edilen örgü raporu çift katlı hortum dokuma örgü raporunda kullanılacak rapordur. Bu işlem üst üste dokunan iki kumaşın kenar bağlantısı sırasında alt ve üst örgü raporunun aynı yönde devam etmesini sağlamak amacıyla yapılmaktadır (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9: Çift katlı (hortum/torba) dokuma örgü raporu, 2023.

3.1.1.6. Çift katlı hortum dokumaların örgü raporunda kullanılacak alt örgü belirlendikten sonra örgü raporunun çizileceği alan belirlenir. Üst dokuma örgü raporu üstçözgü ve üst atkı ipliklerinin kesiştiği noktalara alt çözgü ve alt atkı ipliklerinin kesiştiği noktalara alt dokuma örgü raporu yerleştirilir. (/) kaldırma işareti Üst çözgü ipliklerisrasında Alt atkı ipliklerinin kesiştiği karelere yerleştirilir. Böylece üst çözgü ipliği sıralarında alt atkı ipliği atılabilmesi için çözgü ipliklerinin kalkmasını ve ağızlık (açıklık) dediğimiz atkı ipliğinin arasından atılmasını sağlar (Fotoğraf 10).



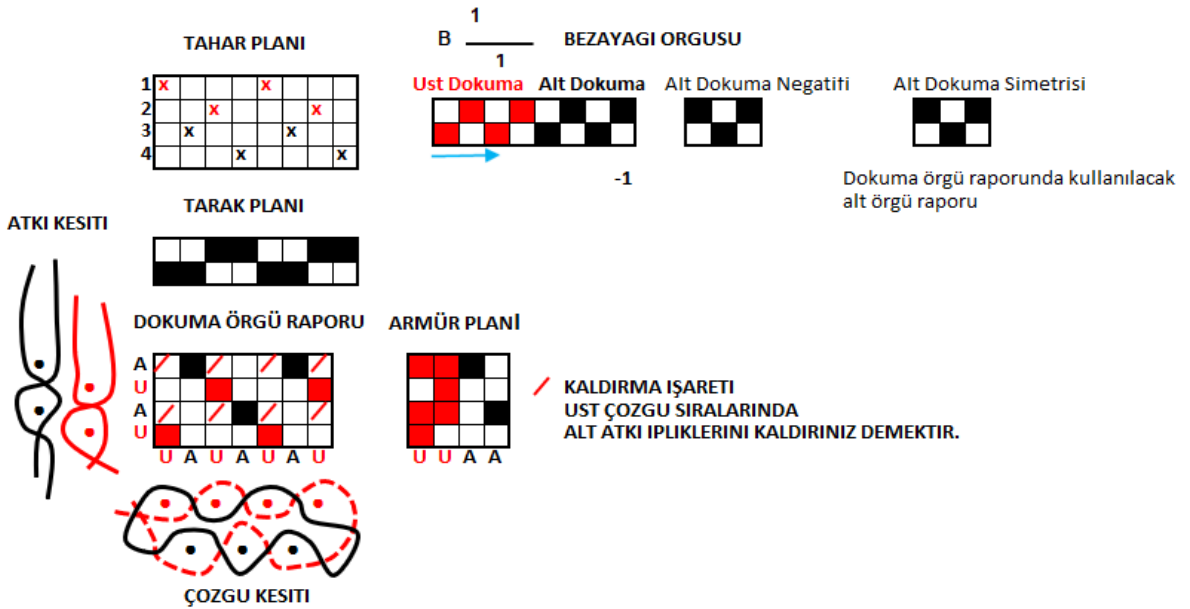
**Fotoğraf 10:** Çift katlı hortum dokuma örgüsünün işlem basamakları, 2023.

Üst dokuma ve alt dokuma örgüsü yerleştirildikten sonra örgü raporunun tahar, armür ve tarak planı çizilmelidir. Tahar, çözgülerin hangi çerçevelerin gücülerinden geçirileceğini belirler. Bir örgünün en az kaç çerçeve ile dokunabileceğini ve hangi çözgünün hangi çerçevede yer alması gerektiğini gösteren plana tahar planı denir. Armür planı, dokuma tezgâhında atılacak atkı sırasına göre örgü raporu ve tahar planına uygun şekilde çerçevelerin aşağı yukarı hareketlerini gösteren plandır. Tarak planı ise gücülerden geçen çözgü ipliklerinin ön tarak dişlerinden geçiriliş düzenini meydana getirir (Bkz. Tasarım 1,2,3,4). Ayrıca bir diştten kaç çözgü ipliğinin geçeceğini gösteren plandır (Kayadibi, 2013).

Yörede elde edilen bilgiler doğrultusunda ve kumaş analizleri sonucunda kumaşların renk raporları hazırlanmıştır. Renk raporuna göre iplik seçimi yapılarak, numune kumaş için gerekli çözgü ipliği hesaplanmıştır. Seçilen dokuma örgü raporuna göre tarak planı, tahar planı ve armür planı oluşturulmuştur. Örgü raporunda herhangi bir hata durumunu kontrol etmek, örgü raporu içinde çözgü ve atkı ipliklerinin hareketini görmek üzere çözgü ve atkı kesiti çizilmiştir.

## 3.2. Tasarım ve Uygulama Aşamaları

### 3.2.1. Tasarım 1



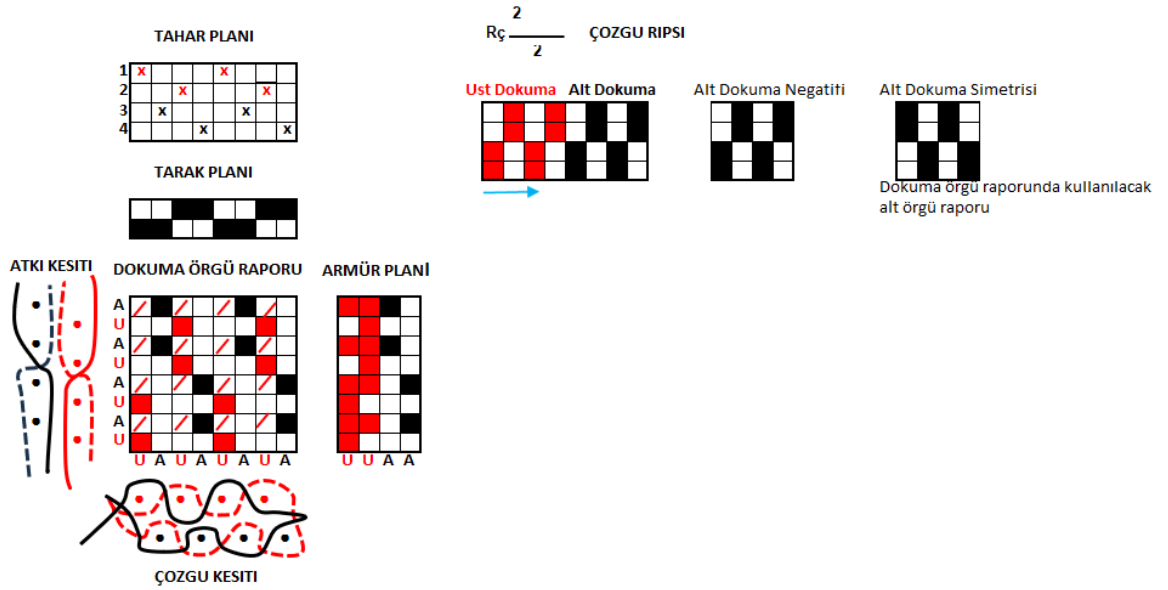
**Fotoğraf 11:** Tasarım 1-Çift katlı hortum dokumada bezayağı örgüsünün tasarımı.

Bu çalışmada çözgü iplikleri yöre kumaşından yapılan renk analizine göre hazırlanan renk raporuna uygun tezgah gücü tellerinden tahar planına göre geçirilir. Bu uygulama için üst ve alt dokuma örgüsünde bezayağı dokuma örgüsü seçilmiştir. Çift katlı hortum dokuma raporu üretim aşamasına göre hortum dokuma tekniği uygulanır. Bezayağı örgüsüne göre bir dolu bir boş şeklinde düzenli devam eden örgü dönüşte düzeni bozulduğundan -1 çözgü çıkarılmıştır (Fotoğraf 11). Böylece bezayağı örgüsü bozulmadan devam edecektir. Dokuma yapılırken alaca dokumaların renk ve iplik özelliklerine dikkat edilerek hortum tekniği uygulanarak aşağıdaki tasarım oluşturulmuştur. Hortum dokuma tekniği ile seri olarak arka arkaya kenar bağlantılı kumaş elde edilebilir. Aynı şekilde iki kat yerine dört kat dokuma çalışılarak da kumaş üretilebilir (Fotoğraf 13).



*Fotoğraf 12: Bezayağı çift katlı hortum/torba dokuma, 12x10 cm, (Kösedağ, 2023).*

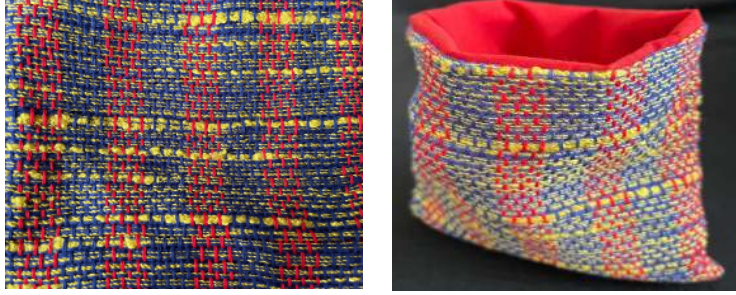
### 3.2.2. Tasarım 2



*Fotoğraf 13: Çift katlı hortum dokumda bezayağı türevi çözgü ripsi örgüsünün tasarımı.*

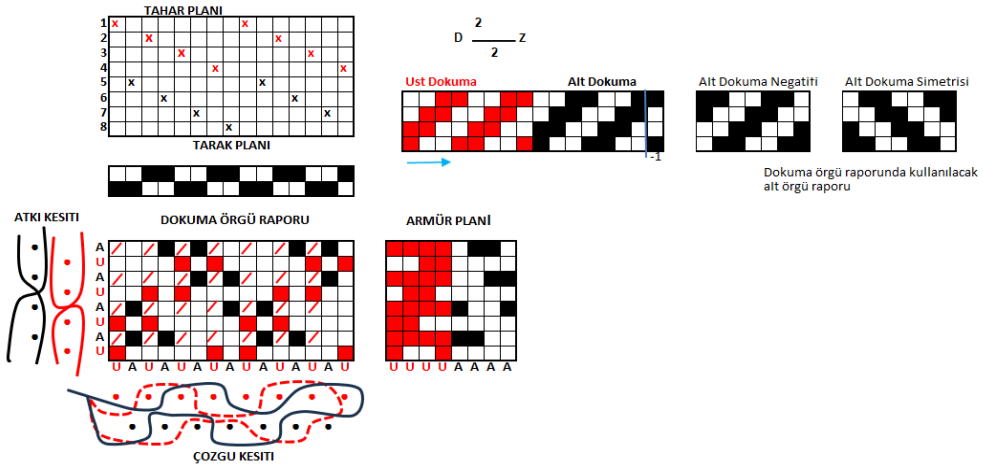


Bu uygulama aynı çözgü ipliklerine farklı renkte ve çözgü ripsi dokuma örgü raporu kullanılarak çalışılmıştır. Çözgü ripsi bezayağı örgü raporu gibi dört çerçeve ile dokunabilir olmasından dolayı tercih edilmiştir. Atkı ipliği olarak yörede kullanılan renklerden biri olan sarı renk atkı ipliği kullanılmıştır (Fotoğraf 13-14).

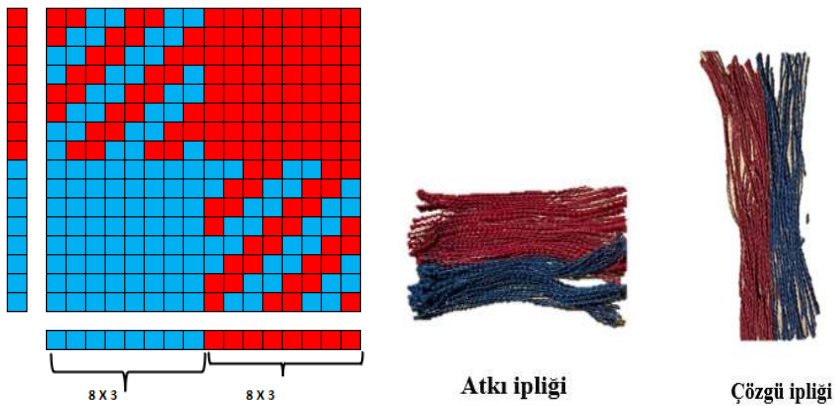


*Fotoğraf 14: Çözgü ripsi çift katlı hortum/torba dokuma, 12x15 cm, (Kösedağ, 2023).*

### 3.2.3. Tasarım 3



*Fotoğraf 15: Çift katlı hortum dokumada dimi örgüsünün tasarımı, 2023.*



*Fotoğraf 16: Örgü raporu ve iplik örnekleri.*

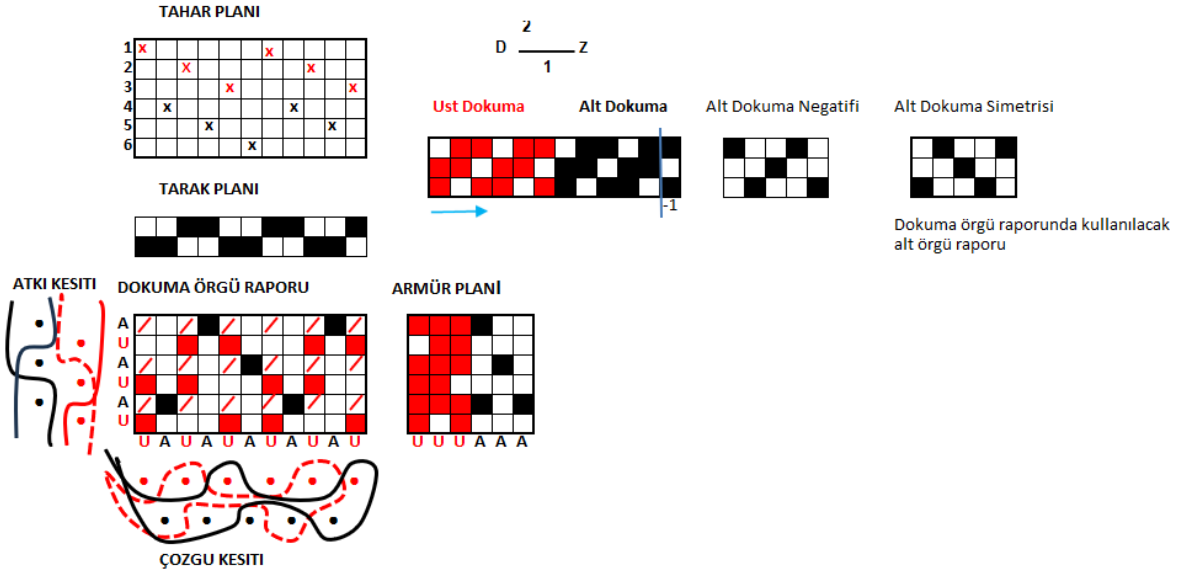


*Fotoğraf 17: Dimi çift katlı hortum/torba dokuma, 12x8 cm, (Kösedağ, 2023).*

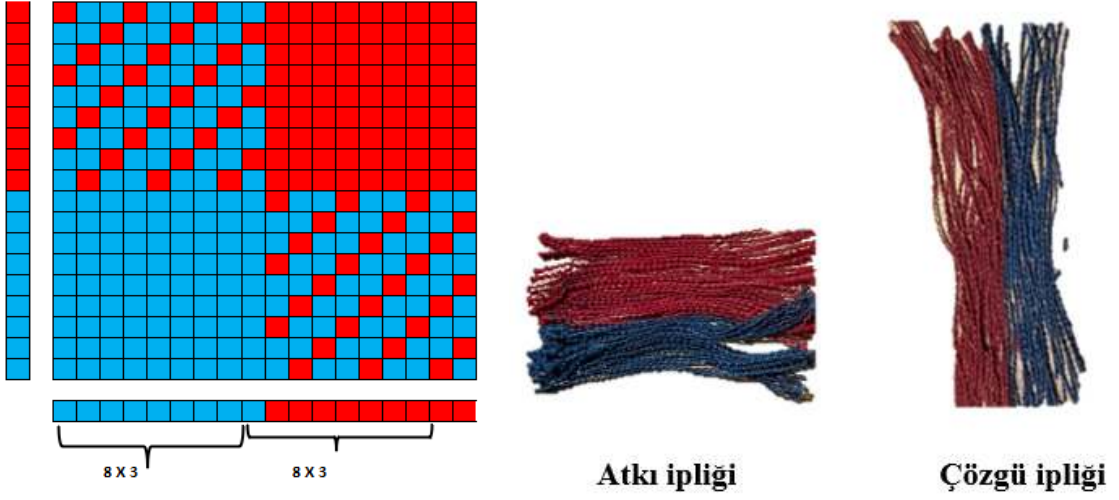
Çalışmada aynı çözgü iplikleri üzerine dimi dokuma örgü raporu tercih edilmiştir. Atkı ipliği olarak tek renk lacivert kullanılmıştır.

### 3.2.4. Tasarım 4

Dimi tekniği 2/1 oranında kullanılarak aşağıdaki plan uygulanmıştır.



Çalışmada Dimi 2/1 örgü raporu kullanılmıştır.



**Fotoğraf 18:** Çift katlı hortum dokumada dimi örgüsünün tasarımı, 2023.

### 3.3. Elde Edilen Kumaşın Ürüne Dönüştürülmesi



**Fotoğraf 19:** Dimi çift katlı hortum/torba dokuma, 12x10 cm, (Kösedağ, 2023).



**Fotoğraf 20:** Çift katlı hortum/torba dokuma cüzdan uygulamalarından örnekler, 12x10 cm, (Çağan ve Gündoğdu, 2023).

#### 4. SONUÇ

Çalışma günümüz teknolojileri, değişen ihtiyaçları ve yaşam tarzı karşısında kültürel değerlerimizden olan Seben alaca dokuma kumaşlarının kaybolmadan sürdürülebilirliğine öneri için çift katlı hortum dokuma tekniği kullanılmıştır. Kolb'un deneyimsel öğrenme kuramı ile alaca dokuma kumaş dokuma ve ürün tasarımı önerisi sunulmuştur. Çalışmanın üretici, tasarımcı ve ilgili öğrenciler için yol gösterici olması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Dokuma alanına yeni bir bakış açısı ile kültürel miras ürünü yöresel alaca kumaş dokumalarının sürdürülebilirliğine bir öneri getirilmektedir. Bu bakımdan, yapılan çalışmanın yöresel dokuma kumaşların sürdürülebilirliğine çözüm önermek, farkındalık oluşturmak ve deneyimsel tasarım konusunda yapılan araştırmalar için kaynak niteliğinde olduğu düşünülmektedir. Ayrıca;

- Bu tekniğin sürekliliği sağlanarak yeni tasarımlarla yaratıcılığı geliştirebilir ve gelecek kuşaklara aktarılabilir.
- Yörede aktif dokumacılıkla uğraşan yöre halkına bu teknik öğretilerek dokumanın kullanım alanları daha da genişletilebilir.
- Yapılan dokuma çalışmaları günlük kullanımın yanı sıra turizme kazandırılabilir.
- Deneyimsel öğrenme teorisinin kullanılması öğrencilerin kültürel miras farkındalığını, yöresel uygulamaları tanımalarını hem de tasarımda öğrendikleri bilgileri uygulamada ve ürün tasarımı çözümü oluşturmalarında etkili olduğu görülmüştür.

- Yansıtıcı düşünme sadece öğrencilere değil eğitimcilere de çeşitli yararlar sağlar

(Murphy, 1998; Ünver, 2003):

#### KAYNAKÇA

Acuner, A. (2001). *Tasarımda Konstrüksiyon Esasları*. İstanbul:Türk Tekstil Vakfı Yayınevi.

Archer, L.B. (1965) *Systematic Method For Designers* London:The Design Council,

Archer, L. B. (1981) *A View of the Nature of the Design Research” in Design: Science: Method*, eds. R. Jacques, J. A. Powell, 30–47. IPC Business Press Ltd., Guilford, Surrey.

Aydın, K. (2022) Somut olmayan kültürel mirasın turizm alanında değerlendirilmesi: Karabük-Ovacık ilçesi örneği (Doktora tezi).

Bevlin, M. E. (1963) *Design Through Discovery*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Bayazıt, N. (2004) Tasarımı keşfetme: tasarım araştırmalarının kırk yılı. *İtü dergisi/a*, mimarlık, planlama, tasarım, cilt:3, Sayı:1,3-15.

Balkanal, Z. ve Sökmen, S. (2017) Seben Alaca Dokumaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10 (20) , 235-262. URL: <https://dergipark.org.tr/en/pub/mahder/issue/33831/374356>

Başaran, F. N. (2019) *Basit Yapılı Dokuma Teknikleri*. Ankara: Karınca Yayınları.

Başaran, F. N. (2023) *Bileşik Yapılı Dokuma Teknikleri. II. Baskı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. 378s. ISBN: 978-625-427-915-7. URL: <https://www.nobelyayin.com/bilesik-yapili-dokuma-teknikleri-19626.html>

Başer, G. (1998) *Dokuma Tekniği ve Sanatı*. Cilt I. İzmir: TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası

Yayınları No:2.

Başer, G. (2003) *Kumaş Tasarımı ve Analizi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi

Başer, G. (2005) *Dokuma Tekniği ve Sanatı*. Cilt 2. İzmir: Punto Yayıncılık.

Çatalkaya Gök, E. (2021) *Çitari Kumaşı*. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (2), 443-453.

Çelik Şahin, Ç. (2021) Öğretmenlerin deneyimsel öğrenme ile ilgili görüşlerinin incelenmesi. *Çağdaş Yönetim Bilimleri Dergisi*, 9(2), 60 - 71.

Dölen, E. (1992) *Tekstil Tarihi: Dünyada ve Türkiye’de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayiinin Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.

Demirbaş, O. O., ve Demirkan, H. (2007) Learning Styles of Design Students and The Relationship of Academic Performance and Gender in Design Education. *Learning and Instruction*, 17(3), 345-359.

Eraslan, I. ve Atalayer, G. (2013) Anadolu’da “alaca” üzerine karşılaştırma. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6 (11), 253. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275448>.

Gürçüm, B. H., Yalçın, M. (2016) Geleneksel Tekstil Tasarımı İçin Tasarım Algoritması Önerisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 9 Sayı: 47 Volume: 9 Issue: 47 [www.sosyalarastirmalar.com](http://www.sosyalarastirmalar.com) Issn: 1307-9581

Halaçeli Metlioğlu, H., ve Durmaz, H. (2018) Tasarımda Problem Çözme Eylemi Kapsamında Dokuma Kumaş Tasarımında Örnek Bir Uygulama. *Journal Of The Cukurova University Institute Of Social Sciences*, 27(1).

İmer, Z. (1997) *Dokuma Tekniği I; 369 Renkli Desen Örnekleri ile Basit Dokuların Kumaş Analizi ve Mesleki Hesaplamaları*, 3. Baskı, Ankara.

İmer, Z. (1989) *Dokuma Tekniği II; 386 Renkli Desen Örnekleri ile Kuvvetlendirilmiş ve Çok Katlı Dokumalarla-Özel Bağlantı İplikleriyle Dokunan Dokular*, Ankara.

İnalçık, H. (2008) *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın: 1557, 1. Baskı.

Korkutata, Z. (2014) Bolu İli Seben İlçesi Geleneksel El Dokumaları. Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Kayadibi, P. (2013) Dar dokuma kumaş yapıları ve üretimi. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.

Kılıçarslan, H., Etikan, S., Evecen, A. (2017) El Sanatlarında Ekonomik Kaygılarla Ortaya Çıkan Yeni Tasarımlar. *Kalemşi Dergisi*, 5(9), 33-45.

Kolb, Alice Y. and Kolb, David A. (2017) “Experiential Learning Theory as a Guide for Experiential Educators in Higher Education,” *Experiential Learning & Teaching in Higher Education: Vol. 1 : No. 1* , Article 7. URL: <https://nsuworks.nova.edu/elthe/vol1/iss1/7>

Kolb, D. A. (1984). *Experiential learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Koca, E. Ve Mendi, M. (2021) Tur Bisikletçileri İçin Fonksiyonel Yelek Kavramsal Tasarım Süreci. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (1), Yaz, s. 185-202.

Kurtuldu, E. ve Önlü, N. (2018) Tasarımda Yaratıcılık, Yaratıcı Düşünce, Gelecek ve Öngörü. Çukurova Üniversitesi II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu. 11-14 Nisan.

Meriç, D. Kurtuldu, E. ve Önlü, N. (2018) Geleneksel El Sanatlarının Günümüze Etkilerine Bir Örnek:Yaratıcı Endüstrilerin Tekstil Tasarımı Bağlamında İncelenmesi. The 5th International Turkish Culture And Arts Presentation Workshop And Symposium, Tbilisi, Georgia, 21 - 25 March 2018, pp.31-35

Murphy, S.M. (1998) Introduction: Reflection-In portfolios and beyond. *The Clearing House*, 72(1), 7-9.

Osterkamp, P. (2014) Introducing Double Weave: This is taken from my new book, “Weaving for Beginners” on page 245. URL: <https://peggyosterkamp.com/introducing-double-weave/> (Erişim Tarihi:02.11.2023).

Önder, E. (1995) *Tekstil Mekaniği II Dokunmuş Kumaş Geometrisi ve Mekaniği*, İTÜ. İstanbul: Makine Fakültesi Ofset Atölyesi.

Önlü, N. (2004) Tasarımda Yaratıcılık Ve İşlevsellik Tekstil Tasarımındaki Konumu, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:3 (Sayı:1), ss. 85-95.

Özgen, T. ve Türkyılmaz, T. A. (2003). *Örgü Bilgisi Temel Ders Kitabı. (1. Basım)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Önlü, N. (2006) Değişen Yüzlü Dokuma Kumaşlarda Farklı Malzeme, Dokuma Tekniği, Örgü Ve Renk Tekstil ve Mühendis , 13 (64), URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teksmuh/issue/12882/156091>

Salman, F. (2004) “Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitlerimiz”, *Sanat Dergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 6, s. 13 – 42. Sayı: 6.

Sarıoğlu, H. (2010) Dokuma Teknolojisi I-II. Yayınlanmamış Ders Notları, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi, Ankara.

Soysaldı, A., GÖK (Çatalkaya) E. (2016) Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Bazı Alaca Kumaş Örneklerinin Teknik ve Desen Özellikleri, VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri, 12-14 Mayıs, Konya.

Türkmen, N. (2009) Tekstil ve Moda Tasarımı Açısından Sürdürülebilirlik Ve Dönüşüm. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Ünver, G. (2003) *Yansıtıcı düşünme*. Ankara: PegemA Yayıncılık.

Yanxue Ma, Wenliang Xue, Yi Ding, Yunying Liu, Run Wen and Qian Zhang. (2022) Enhancing Design Ability Through Experiential Page 2 of 7 Learning in Textile Design Education. *J Textile Sci & Fashion Tech* 9(5), JTSFT.MS.ID.000721. DOI: 10.33552/JTSFT.2022.09.000721.

Yardımcı (Gürcan), K. (2016) Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler, *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, Volume 2, (Special Issue1), August, 2016. Special Issue on the Proceedings of the 5th ISCS Conference, Kazakhstan, 2016.

Yıldız, T. (2023) Somut olmayan kültürel mirasın kayıt altına alınması: katılımlı, yaşayan

dijital envanterler. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (36), 754-766. DOI:10.29000/rumelide.1372407.

Wilson, J. (2001) *Handbook of textile design Principles, processes and practice*, England: Textile Institute. Woodhead Publishing ISBN 1 85573 573 3.

#### **Kaynak Kişiler**

Ayşe Arabacıoğlu, Musa Sofular Köyü/Seben, 2023

Ebru Kösedağ, Yüksek Lisans đrencisi

Neře ađan ve Sena Gündoğdu (4. Sınıf đrencileri)



# MEVLÂNA DERGÂHI TASVİRLİ HALI Hafize Melek HİDAYETOĞLU

Hafize Melek HİDAYETOĞLU\*

## ÖZ

Konya ili; tarihi, kültürü, sosyal hayatı, ekonomisi ve coğrafyasıyla Anadolu kentleri arasında özel bir konuma sahip nadir şehirlerimizdendir. Konya'nın coğrafi özellikleri, tarihe dayanan kültür zenginlikleri, el dokumalarının uygulanmasına ve yaşatılmasına asırlardır imkân tanımıştır. Çatalhöyük'le başlayıp günümüze kadar uzanan ve tarihin her döneminden izler taşıyan Konya, bütün bu dönemlerde el dokumacılığının merkezi olma özelliğini korumuştur. Bu güzel şehrimiz topraklarında pek çok özel şahsiyeti misafir etmiş ev sahipliği yapmıştır. Hz. Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî bu önemli şahsiyetlerin başında gelir. Hz. Mevlâna'nın Konya şehri ve halkı üzerinde etkisi günümüze kadar gelmiştir. Konya'nın en önemli sembolüdür. Hz. Mevlâna bıraktığı eserlerle çağlar boyu yaşamıştır. İlmîni yaydığı bu coğrafyada vefatından sonra bina edilen, günümüzde de Mevlâna Müzesi olarak korunan mekân Konya şehrinin en önemli silüeti durumundadır. Öyle ki bu mekân farklı sanat alanlarında pek çok esere konu olmuştur. Bu eserlerden birisi de halı sanatıdır. Batılılaşma Dönemi Anadolu tasvir sanatı içinde duvar resimleri dini ve sivil mimaride uygulanmıştır. Türk resim sanatı içinde duvar resimlerinde tabiatın görüntüleri, şehirlerden detaylar ve mekânlar resmedilmiştir. Duvar resimlerinin etkilerini Türk halı sanatı içinde duvar halılarında görmekteyiz. Özellikle dini semboller halılarda sıklıkla kullanılmıştır. Bu örneklerden birisi de Mevlâna Dergâhının konu edindiği bir duvar halısıdır. Bu çalışmada, özel koleksiyonda korunan “Mevlâna Halısı” olarak adlandırılan halının; boyut, malzeme,

\* Prof. Dr.- Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü  
e-posta: hmhidayetoglu@gmail.com / ORCID: 0000-0001-5072-0709  
Makale Türü: Araştırma Makalesi / DOI: <https://doi.org/10.32704/akmbaris.2023.186>  
Makale Gönderim Tarihi: 18.09.2022 / Makale Kabul Tarihi: 11.12.2023



teknik, renk, tür ve kompozisyon özellikleri genel olarak incelenerek, Türk Halı Sanatı Tarihi içindeki yeri değerlendirilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelime:** Konya, Mevlâna Dergâhı, Hz. Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî, Batılılaşma Dönemi, Halı, Duvar Halısı.

### MEVLANA (RUMI) LODGE DESIGNED CARPET

#### ABSTRACT

With its history, culture, social life, economy and geography, Konya is one of the rare cities that has a special position among Anatolian cities. The geographical features of Konya and history-based cultural richness have allowed the practice and survival of hand weaving for centuries. Starting with Çatalhöyük, extending to the present day and bearing traces from every period of history, the city has preserved its feature of being the center of hand weaving in all these periods. This stunning city has hosted many special personalities in its environment. Mevlana Celaleddin Rumi is one of these influential personalities. The influence of Mevlana on Konya city and people, has survived to the present day as well as being the most important symbol of Konya. Mevlâna has lived through the ages with the works he left behind. The place, which was built after his death in this region where he spread his knowledge, and is preserved as the Mevlana Museum today, is the most noteworthy silhouette of Konya city; so much so that the site has been the subject of many works in different fields of art. One of these works is the art of carpet. Wall paintings were applied in religious and civil architecture within the Anatolian depiction art of the Westernization Period. Images from nature and details from cities and places are depicted in wall paintings within Turkish painting art. The effects of wall paintings on tapestries in Turkish carpet art can be seen. Especially religious symbols were frequently used in carpets. One of these examples is a tapestry of Mevlana Lodge. In this study, the carpet called “Mevlâna Carpet”, preserved in the private collection; size, material, technique, colour, type and composition features will be examined in general and its place in the History of Turkish Carpet Art will be tried to be assessed.

**Keywords:** Konya, Mevlana Lodge, Mevlana Celaleddin-i Rumi, Westernization Period, Carpet, Wall Carpet.

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu; özel bir koleksiyonda korunan “Mevlâna Halısı” olarak adlandırılan duvar halısıdır. Bu duvar halısı; boyut, malzeme, teknik, renk, tür ve kompozisyon özellikleri üzerinden değerlendirmeye çalışılacaktır. Halı üzerinde, Mevlana Dergâhı tasviri detaylı şekilde yer almaktadır. Dergâh, ön cepheden etrafındaki şadırvan ve çiçek bahçesi ile birlikte halı üzerine dokunmuştur. Bu çalışmada, Konya halılarından kalite ve renk bakımından farklı özelliklere sahip “Mevlâna Halısı” tek bir örnek üzerinden değerlendirilecektir.

Çalışmanın amacı, zengin bir koleksiyona sahip Anadolu Türk Halı sanatı içinde yer alan manzaralı halılar arasındaki yerine değerlendirilerek bu halıyı tanıtmaktır. Benzer örneklerinin müzelerde korunduğunu düşündüğümüz bu halılar hakkında daha fazla bilgi toplamak ve farkındalık yaratmak diğer bir amacımızdır. Konya ve yakın çevresinde “manzaralı halılar” başlığında benzer duvar halıları ve seccade örneklerine yakın zamana kadar rastlanmaktaydı. Lâdik, Sille ve Karapınar bu yörelerin başında gelmektedir. Ayrıca Kayseri Yahyalı ve Erkilet (Arık, 1983), Kırşehir, Kula yörelerinde manzaralı halıların fazlaca dokunduğu bilinmektedir.

Yayınlar incelendiğinde, Batılılaşma Dönemi Anadolu tasvir sanatı ile ilgili bilgilere ulaşılmaktadır. Bu yayınların başında Sayın Günsel Renda'nın, *Batılılaşma Dönemi Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara, 1977; başlıklı eseri gelmektedir. Renda kitabında Türk resim sanatının 18. yüzyıldan sonraki gelişimini incelemiştir. Osmanlı imparatorluğunun ilk batılılaşma dönemi olan 18. Yüzyıldaki toplumsal ve kültürel yapısı aktarılarak resim sanatının bu etkilerle nasıl bir gelişim gösterdiği anlatılmaktadır. Bu kitap, geleneksel minyatür sanatından batı anlamında resim sanatına geçiş dönemine ışık tutmaktadır (Renda, 1977). Türk resminde Batılılaşma dönemini 18.yüzyıl başından başlayıp 19. Yüzyılın ortasında sona eren 150 yıllık süreci detaylı şekilde dönem örnekleri üzerinden aktarmaktadır (Renda, 1977). 18. yüzyılda etkinliğini yitirmeye başlayan minyatür sanatındaki üslup denemeleri ve gelişmeler anlatılmaktadır. Renda bütün bu gelişmeleri *Duvar Resimleri* başlığında başta İstanbul olmak üzere Anadolu ve Rumeli örneklerini değerlendirmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında iç mimaride batı etkisi ile yeni bir süsleme programının uygulandığı görülür. Barok süslemenin arasına manzara kompozisyonları yerleştirilir. “Bu manzara resimleri bir duvar süslemesi olarak benimsenmiş ve bütün Anadolu’ya yayılarak yeni bir resim türünü oluşturmuştur” (Renda, 1977). Yazar bu düzenlemelere “duvar resmi” adını vermiştir (Renda, 1977). Duvar resimlerinde görülen manzara kompozisyonları lake ciltlerde, kapı ve dolap üzerinde, yazı çekmecelerinde, el işi örtülerde ve seramiklerde de görülmektedir (Renda, 1977).

Bu konuda bir diğer yayın, Sayın Rüçhan Arık'ın, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, 1988; başlıklı eseridir. Arık kitabında batılılaşma dönemi tanımı çerçevesinde, Anadolu’daki mimari eserler ve küçük el sanatları üzerinden konuyu anlatmakta ve Osmanlı sanatı üzerine etkilerini konu etmektedir (Arık, 1988). Rüçhan Arık, öncelikle İstanbul’un fethi ile birlikte Fatih’in Avrupa kültür ve sanatına gösterdiği ilgi ile birlikte resim sanatında başlayan yenilikler üzerinde durmuş ve tarihi süreçte Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatının Anadolu’daki örnekleri üzerinden aktarılmıştır (Arık, 1988).

Ayrıca bu konuda Rüçhan Arık, “Manzaralı Halılar”, *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Cilt: V, Ankara, 1983, s.23-30; makalesi vardır. Bu makalede; Anadolu’da dokunan Kula, Gördes, Kırşehir, Konya-Sille ve Kayseri halı örnekleri üzerinden manzaralı halılar aktarılmaktadır (Arık, 1983).

Ayşen Aldoğan, “Konya Mevlâna Müzesindeki Kâbe Tasvirli Bir Seccade”, *Sanat Tarihi Yıllığı*,

Sayı: 9-10, 1981, s.23-27; makalesinde, Konya Mevlâna Müzesi ve İstanbul Türk İslam Eserleri müzesi koleksiyonunda bulunan Kâbe tasvirli seccadeler üzerinden tasvir sanatının halı örneklerini anlatmaktadır (Aldoğan, 1981).

Bekir Deniz, “Kırşehir Halıları”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, C.III, İzmir 1984, s. 25-81; makalesinde Kırşehir yöresi halıları genel bir çerçeveden incelenmiş, yörede dokunan manzaralı halılar hakkında bölgeye özgü ilk bilgiler aktarılmıştır (Deniz, 1984).

Ersel Çağlıtütüncügil, “Cami Tasvirli Yahyalı (Kayseri) Halıları”, *Erdem*, Halı Özel Sayısı:1, Cilt: 10, Sayı:28, Ankara, 1999, s.87-93 ve 216-223; makalesinde bu yörede dokunan cami tasvirli halılarını teknik, renk ve tür özellikleri bakımından detaylı şekilde aktarmaktadır (Çağlıtütüncügil, 1999).

Naci BAKIRCI, “Konya Mevlâna Dergâhı Resimli Halılar”, *Türk Halı ve Düz Dokumaları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak) Sempozyumu*, 1-4 Kasım 2010 Alanya, bildiri sözlü olarak sunulmuştur. Bildirinin görsellerine ulaşılmıştır (Bakırcı, 2010).

Dilek Şener, *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2011; adlı tezde, Anadolu sınırlarında kalan bölgedeki Osmanlı Mimarisi’ne ait dini ve sivil mimari eserlerdeki duvar resimlerini ele alarak Türk Sanatına bıraktığı izler belirlenmeye çalışılmıştır (Şener, 2011).

Çiğdem Karaçay, “Kırşehir Manzaralı Halılar Üzerine Bir İnceleme”, *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (RTEÜ Journal of Social Sciences)*, Cilt:1, Sayı: 2, 2015, s.141-155; makalesinde, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi’ne, Türkiye’deki çeşitli camilerden bağış yoluyla gelen beş adet Kırşehir manzaralı halıyı incelemiştir (Karaçay, 2015).

Manzara tasvirleri, belli bir yerin tasviri ya da hayali yerlerin tasviri şeklinde görülmektedir. Bunların başında Mekke-Medine tasvirleri, İstanbul manzaraları yer almaktadır. Bunlarla birlikte Anadolu’nun bazı şehirlerinden manzaralar ya da önemli mekânlar resmedildiği görülmektedir (Arık, 1988). Görsel sanatların diğer alanlarında da manzara tasvirlerine rastlanmaktadır. Minyatür geleneği içerisinde özellikle işlenen tasvirlerde ana motif çoğunlukla cami tasviridir. Anadolu halı sanatında bu tasvirleri geç dönem özellikleri olarak görmekteyiz. Bu örneklerde gerçekçi tasvirlerin yanında çok yalın stilize halde halı zemini ve kenar suyunda sıralı halde mimari unsurları görmekteyiz (Arık, 1983). Bu tasvirlerin ayrıca el işleme örtülerde, cam altı resimlerinde, çini ve seramik ürünlerde kullanıldığı bilinmektedir.

Anadolu halı sanatı içinde görülen manzara tasvirli halılar hakkında yazılan yayınlarda bu halılar üzerinde iki farklı düzenlemenin olduğu belirtilmektedir. Bunlardan birincisi; “Kâbe Tasvirli Halılar” başlığında incelenen Mevlâna Müzesi ve İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi koleksiyonundaki halılardır (Aldoğan, 1981). Bu halıların Konya’da dokunmuş olduğu düşünülmektedir. Bu halılar üzerinde işlenen konular ile tasvir sanatının Türk halı sanatına yansımaları görülmektedir. Kutsal mekânların seccadeler üzerine dokunarak resmedilmiş olmaları, halı sanatına farklı bir özellik ve değer kattığı söylenebilir. İkincisi; Yahyalı (Kayseri) (Çağlıtütüncügil, 1999), Kırşehir (Deniz, 1984 ve Karaçay, 2015) halılarında işlenen manzara konulardır. Bu halıların kenar sularında ve zemin süslemesinde stilize halde mimari ve ağaç motifleri kullanıldığı görülmektedir. Tasvir sanatının Anadolu halılarındaki izdüşümü ve yorumu olarak değerlendirmek mümkündür. Halıların kenar suyundaki mimari unsurların dizilimi ve kompozisyon içindeki düzeni minyatür sanatındaki mimari düzenlemeleri akla getirmektedir.

XIX. yüzyıldan itibaren tanınmaya başlayan Yahyalı Halılarının zemin ve kenar sularında evler ve

cami tasvirleri dikkat çekicidir. Türk düğüm tekniği ve yün malzeme ile dokunan tasvirli halıların en erken örnekleri XIX. yüzyıl sonlarına kadar uzanmaktadır. Genelde karyola ve seccade tipinde dokunan bu örnekler halk arasında “dabazlı camii ayak”, “baltalı göbekli camii ayak” ve “camili ayak” isimleriyle bilinmektedir. Halılara ismini veren cami desenleri çoğunlukla geniş kenar suyu üzerinde yer alır. Halı üzerindeki mekânlar, tek boyutlu ve perspektif kaygısı güdülmeden tasvir edilmiştir. Bu örneklerin yanında namazlağı boyutlarında dokunmuş halıların zemininde de üst üste yerleştirilmiş cami tasvirleri görülmektedir (Çağlıtütüncügil, 1999).

## 2. MEVLÂNA DERGÂHI TASVİRLİ HALI

Bu çalışmada; Batılılaşma Dönemi tasvir sanatının Anadolu şehirlerinde bıraktığı etkiler üzerinden “Mevlâna Halısı” adıyla anılan duvar halısı değerlendirmeye çalışılmıştır. (Fotoğraf 1-2) Tasvir sanatının ilk örnekleri başta İstanbul olmak üzere Anadolu’nun belli başlı şehirlerinde, sivil ve dini mimaride görülmektedir. Halılar üzerinde kutsal mekânlar, cami ve kent görüntüleri olan ev-konak-ağaçlar fazlaca dokunmuştur. Bu halılar duvar halısı, sedir halısı ya da seccade tipinde üretilmiştir.



*Fotoğraf 1:* Mevlana Dergâhi, Bülent Pirinççi Arşivi.



**Fotoğraf 2:** Mevlana Dergâhı Tasvirli Halı, özel koleksiyon, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.

Özel bir koleksiyonda korunan bu halı üzerine dokunan Mevlana Dergâhı tasvirinden dolayı “Mevlana Halısı” şeklinde adlandırılmaktadır. Halı bulunduğu koleksiyonun sahibi tarafından 1950-1960’lı yıllarda Konya–Lâdik’te dokutulduğu tahmin edilmektedir. Koleksiyon sahibi Ahmet Necati Çekirdekçi ilgili yıllarda Lâdik’te 50-60 tezgâhlı atölyede halı üreticisidir. Konya’da yapağı ticareti yaptığı dönemde halı üretimi de yapmıştır. Lâdik’te kurduğu atölyede saray tipi Lâdik halıları dokutmuştur. Bu 1950-1960’lı yıllarda bu halıların yanında az sayıda makaleye konu olan “Mevlana Halısı” da dokunmuştur. Mevlana halısının ince kalitesi, malzeme ve renk özelliği ilgili yıllarda Lâdik atölyesinde dokunan diğer halılarla benzerlik göstermektedir (Hidayetoğlu-Akan, 2011). Bu yıllarda Lâdik’te dokunan halılar Konya’nın diğer yöreleri Sille, Karapınar, Ereğli, Keçimuhsine, İnce halılarından desen, renk ve kalite bakımından farklılık göstermektedir.

### 2.1. Mevlâna Dergâhı Tasvirli Halının Teknik Özellikleri

“Mevlana Halısı”, 199 x 135 cm. boyutlarında olup, başlangıç kilimi 0.5 cm., bitiş kilimi 0.5 cm., kilim örgüleri beyaz pamuk ipliği ile dokunmuş ve çiti örülerek sağlamlaştırılmıştır. Kenar örgüsü (kilimi) 4 çözü teline ikili kilim şeklindedir. Saçaklar düz bırakılmış, 4 cm.’dir. Halının atkı ve çözü ipliği pamuk, ilme ipliği yündür. Çözü beyaz, 3S bükümlüdür. Atkı 2 sıra beyazdır. İlmeler Türk (Gördes) düğümüdür. Dm’de 60 x 60 (dm<sup>2</sup>=3600) kalitede ve ilme yüksekliği 0.3 cm.’dir. (Fotoğraf 3-4)



*Fotoğraf 3:* Halının düğüm detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



*Fotoğraf 4:* Halının düğüm sıklığı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.

Renklerde, gök mavisi (açık mavi) (abrajlı), lacivert, koyu mavi, krem (yünün doğal rengi), kirli beyaz, açık kahverengi, koyu kahverengi, devetüyü, sütlü kahverengi, koyu nil yeşili, açık nil yeşili, ördekbaşı yeşil, yağ yeşili, çimen yeşili, çağla yeşili, morumsu gri, mavimsi gri (kubbelerde), gri, bordo, yavruağzı, pembe, hardal rengi tercih edilmiş, toplam 22 adet farklı renk çeşidi kullanılmıştır. (Fotoğraf 2)

## 2.2. Kompozisyon

Bu eser dikdörtgen bir alan içerisine yerleştirilmiştir. Konu olarak Mevlâna Türbesi ele alınmıştır. Kompozisyona bakıldığında alanın büyük bir kısmını mimari yapı kaplamaktadır. Eserin dış kısmında bulunan lacivert kenar suyu üzerinde bitkisel motifler kullanılmıştır. Bu motifler aynı zamanda hareketlilik hissi sağlamakla birlikte, çalışmayı çerçeveleyen bir unsur olmaktadır. Kenar suyu üzerinde tek iplik üzerine yarı stilize yapraklar ve goncalar sıralı halde yerleştirilmiştir. Kenar suyu köşelerde muntazam şekilde dönülmüştür. (Fotoğraf 5)



**Fotoğraf 5:** Kenar suyundan detay, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021

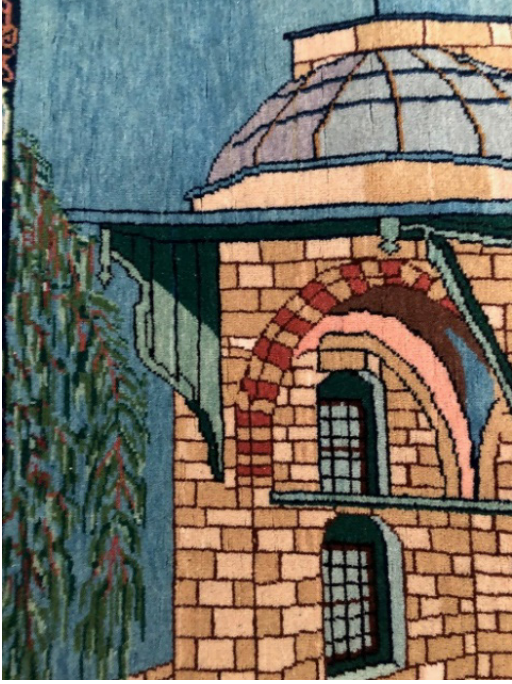
Eserde mimari yapının birebir, gerçekçi bir şekilde dokumaya aktarıldığı görülmekte, mimarideki formlar daha çok köşeli hareketler, geometrik şekillerden oluşmaktadır. Binanın bütün unsurları, halı tekniğinin el verdiği ölçüde bire bir yerini almıştır. (Fotoğraf 6-7) Levhaların yeri, hat yazıları, kapı, kubbeler ve mimari yapıda mevcut görünen detaylar gerçekçi bir şekilde ifade edilmiştir. Çok ince detaylarda, özellikle yazı olan hat levhalarda tekniğe bağlı olarak bozulmalar bulunmaktadır. Yapıya sağ kısımdan yansıtılan ışığın gölgesi mimari yapının sol kısmına yansımakta, koyu tonlarda ipliklerle gölge hissi ifade edilmiştir. Işık-gölge hissini ise; kubbeler, pervazlar ve kemerlerin sütunlarında görmekteyiz. (Fotoğraf 8-9) Binanın giriş kapısında yer alan saatin gösterdiği zaman dilimi güneşin nesnelere yansıma biçimi ile değerlendirildiğinde tutarlılık göstermektedir. (Fotoğraf 10) O vakitte binanın ışık-gölge durumu gerçek zaman ile uyumludur. Dokumanın genelinde mavi, yeşil ve kahve tonlar mevcuttur. Ayrıca dokumaya gerçekçi bir şekilde yansıtılan Mevlâna Türbesi'nde perspektif detayı ile derinlik algısı da oluşturulmuştur.



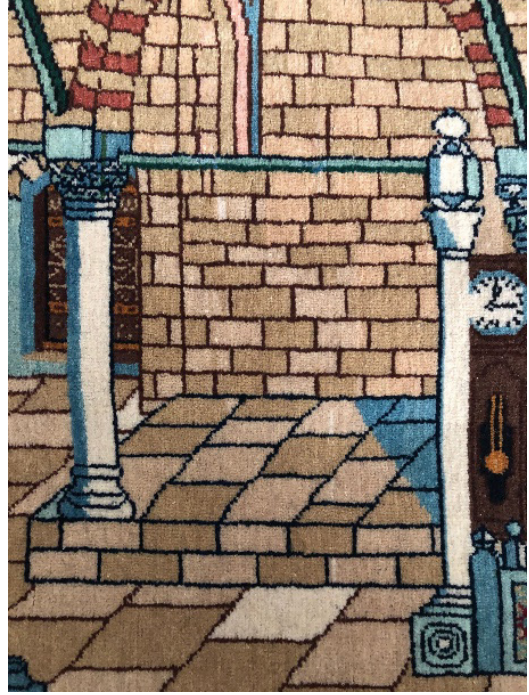
**Fotoğraf 6:** Giriş kapısı detay, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



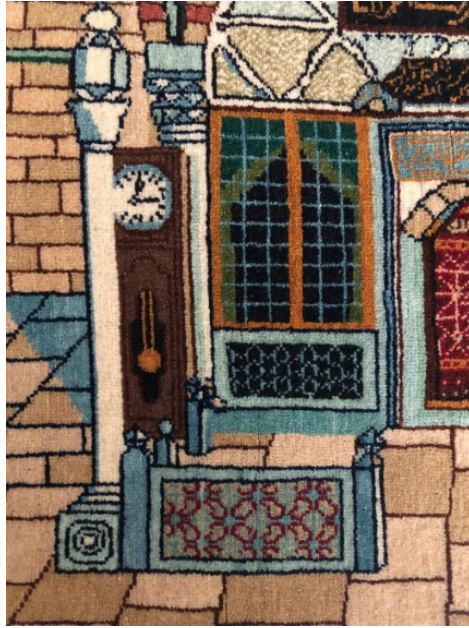
**Fotoğraf 7:** Kubbe-i Hadrâ detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



**Fotoğraf 8:** Halıdan detay, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



**Fotoğraf 9:** Halıdan detay, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



**Fotoğraf 10:** Halıdan detay, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.

Kompozisyonun ilk kısmında, sağ tarafta çiçek bahçesi bölümü, sol tarafta ise şadırvan detayı ön plana çıkmakta ve yakınlık algısını bizlere hissettirmektedir. (Fotoğraf 11) Bahçe içindeki çiçek bahçesi ve şadırvan yerli yerinde, gerçeğinde oldukları konumları ile kompozisyonda yer verilmiştir. Bitkiler natüralist üslupla ele alınmıştır. Dergâhın bahçesindeki şadırvan bütün detayları ile işlenmiştir. (Fotoğraf 12-13)





*Fotoğraf 11:* Şadırvan detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



*Fotoğraf 12:* Çiçek bahçesi detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



*Fotoğraf 13:* Çiçek bahçesi detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.

İkinci kısımda ise Mevlâna Türbesi kompozisyonun merkezinde yer almakla birlikte odak noktası olmaktadır. Türbenin ana kubbesi, Kubbe-i Hadrâ ve mekânın diğer kubbeleri gerçeği ile birebir aynı resmedilmiştir. Kubbe-i Hadrâ üzerinde yer alan sikke biçimindeki âlem halı üzerinde de detaylı şekilde ele alınmıştır. (Fotoğraf 14) Sikke, keçeden yapılmış Mevlevî külâhı olarak bilinir. Daha çok Mevlevîler giydiğinden “sikke-i Mevleviyye” veya “külâh-ı Mevlevî” denmektedir. Üzerine tülbent sarılanlara “destarlı sikke”, sarıksız olanlara “dal sikke” denilir. Bu sikke, hizmetini tamamlamış dervişlere giydirilirdi ve derviş onu giydiği andan itibaren ölünceye kadar başından çıkaramazdı. Destarlı sikkeler Mevlânâ’yı ve Mevlevîliği temsil ettiği için sikke-i şerif olarak anılır ve onun altına girenlerin korunduğuna inanılırdı (Bozkurt, 2009).



**Fotoğraf 14:** Sikke biçimindeki âlem detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.

Ana giriş kapısındaki detaylar ve levhalar yerli yerindedir ve ince bir işçilikle dokunmuştur. (Fotoğraf 15) Kompozisyonun üçüncü planı, arka kısımda ise geniş bir alanı kaplayan mavi gökyüzü görülmekte, ipten kaynaklı renk geçişlerinin bulunduğu (abrajlı) mavi renk, tonlama şeklinde yansımış ve gökyüzünün mavi tonu hissettirilmeye çalışılmıştır. (Fotoğraf 16) Gökyüzünde mevcut olan bulutlar gerçekçi bir görünüşten uzak olmakla birlikte daha çok bulut formları bizlerin doğada gördüğü gibi değil de daha çok eğrisel ve köşeli hareketlerle ifade edilmiş ve deformasyona uğramış bir şekilde dokumaya yansıtılmıştır. Bu alanda bulut formları için şu şekilde bir yorum getirebiliriz; dokumanın geneline hâkim olan gerçeklik algısı ve dokuma yapan kişinin gördüğü tabloyu dokuma alanına birebir bir aktarımı mevcutken bu aktarım bulut formlarını ifade ederken değişmektedir. Daha çok bulut şekilleri dokumacının maharetine kalmış veya hayal gücünün yansıdığı bir unsur olabilir. Tablonun sağ ve solunda binadan kalan boşluklarda salkım söğüt ağaçları tabloyu tamamlamaktadır.



*Fotoğraf 15:* Giriş kapısındaki yazı detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.



*Fotoğraf 16:* Bulut detayı, H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 2021.

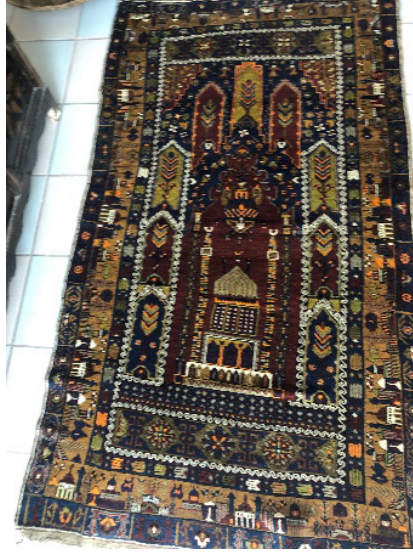
### 3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Konya şehri; tarihi, kültürü, sosyal yaşamı ile tarihten günümüze Anadolu'nun sayılı yerleşim yerlerinden biri olmuştur. Bu güzide şehrimiz Hz. Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî gibi pek çok önemli şahsiyetin izlerini her alanda yaşatmaya devam etmiştir. Hz. Mevlâna'nın Türbesi ve Dergâhı Konya'nın değerli mekânlarından. Bu nedenle pek çok sanatçının eserine ilham kaynağı olmuş ve sanat eserlerinin ana teması olarak seçilmiştir.

Türk Sanatı'nda manzara resmetme geleneği Saray ve çevresinde başlayarak Anadolu'nun pek çok şehrine yayılır; XVIII. ve XIX. yüzyılda da bu gelenek cami, konak, çeşme gibi mimari eserlerin duvarlarında sevilerek kullanılmıştır (Arık, 1983).

Anadolu duvar resimlerinde minyatür geleneğinden batılı resim anlayışına geçiş ile birlikte resimlerin boyutlarının değiştiği görülmektedir. Bazı örneklerde minyatür geleneğinin üslup ve özellikleri korunmuş olup, minyatürler büyütülerek duvarlara uygulanmış gibidir. Bazılarında ise, derinlik, perspektif, ışık-gölge gibi batılı resmin özellikleri görülmektedir (Arık, 1988). Anadolu halı sanatı da

bu tasvir geleneğinden etkilenmiştir. Manzaralı halılar adıyla Anadolu'nun önemli halı merkezleri; Kula, Gördes, Kırşehir, Konya, Yahyalı halılarında manzara motifleri ile kendini göstermiştir. Perspektif açısından pek başarılı sayılmayacak bu örnekler, renk ve mimari unsurların en ince detaylarına kadar verilmeye çalışılmasıyla gerçekçiliği yakalama ve belgeleme yapma açısından değerlendirilmelidir. Bu halı örnekleri seçilen konu itibariyle Anadolu Türk Halı Sanatı'nda önemli bir yer işgal etmektedirler (Çağlıtütüncügil, 1999). (Fotoğraf 17)



**Fotoğraf 17:** Yahyalı manzaralı halı, özel koleksiyon, H. M. Hidayetoğlu Arşivi.

Mihraplı ve mihrapsız dokunan Kırşehir halılarında, manzara kompozisyonunu oluşturan motifler şematik tasvir edilmiştir. Manzara kompozisyonu, çoğunlukla geometrik, bazen de natüralist üslupta ağaçlar ve ağaçların aralarında yer alan şematize evlerden oluşmaktadır. Yalın şekilde tasvir edilen bu kompozisyon, zemin ya da mihrap zemininde üst üste birkaç sıra halinde tekrarlanır (Karaçay, 2015). (Fotoğraf 18)



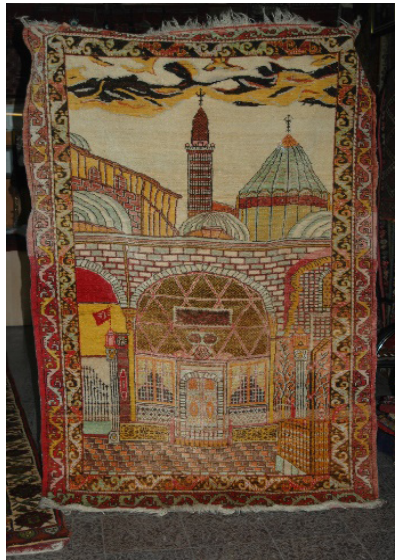
**Fotoğraf 18:** Kırşehir manzaralı halı, Karaçay, "Kırşehir Manzaralı Halılar Üzerine Bir İnceleme", s.151.

Konya ve çevresinde dokunan bir grup halıda, cami-ev-tabiat tasvirlerini görmek mümkündür. Sille, Lâdik, Karapınar ve Sarayönü yöresi halıları arasında manzaralı halılar, farklı kompozisyon ve desen anlayışı ile dokunmaktadır. Karapınar yöresinde “bulutlu” adı verilen bir grup halı dokunmakta ve duvar halısı olarak Karapınar evlerinin tefrişinde kullanılmaktadır. Halı zemininde; cami, üst üste yerleşmiş evler, kubbeli binalar, kale, ağaçlar ve çiçeklerle birlikte yer aldığı bir şehir manzarası görülmektedir. Manzara dağlar ve bulutlar ile tamamlanmıştır (Hidayetoğlu, 2020). (Fotoğraf:19)



**Fotoğraf 19:** Manzaralı (Bulutlu) halı, İsmet Güç Koleksiyonu, 143x223 cm., H. M. Hidayetoğlu Arşivi, 31.05.2002.

Sille halılarında bir grup cami ve türbe kompozisyonlu halılar dokunmuştur. (Fotoğraf 20) Bu halıların ayırt edici özelliği bu manzaralarda, Konya Sultan Selim Cami ile Mevlana Türbesinin tasvir edilmesidir. Bu örnekler, “Selimiyeli”, “Türbeli”, “Mevlânalı” denmektedir (Özönder, 1998). “Selimiyeli” ve “Mevlânalı” halılarda şekiller, gerçek ölçü ve görünüşleriyle değil de, bir takım farklılık ve ilâvelerle kompoze edilmiştir (Özönder, 1999). Konya Sille’de dokunan bu halılar da mekân dikey kompozisyon içine yerleştirilmiştir. “Mevlâna Halısı” ile aynı konu halı üzerinde görülse de başta kalite, renk ve kompozisyon düzeni açısından Sille’de dokunan manzaralı halılardan farklıdır. Bu farklılıklardan dolayı makaleye konu olarak seçilmiştir.



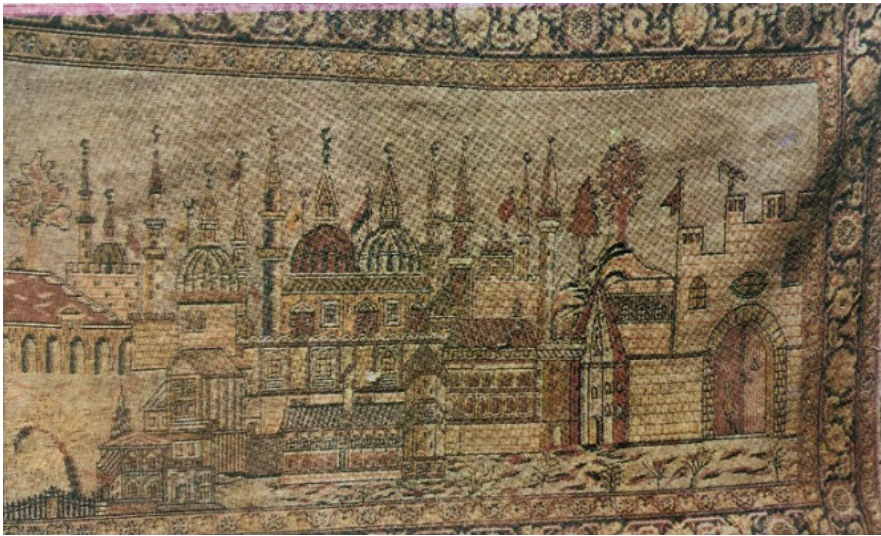
**Fotoğraf 20:** Sille “Türbeli” seccade, H. M. Hidayetoğlu Arşivi.

Sille halıları arasında duvar halısı olarak dokunan örnekte Sille'nin genel manzarası tasvir edilmiştir. Diğer örnekler arasında kompozisyon kurgusu olarak gerçeğe çok yakın ve başarılıdır. Sillede ortadan geçen bir çayın ayırdığı iki yakada sıralanan camii, kilise, çeşme ve üzerindeki köprüler resmedilmiştir. Çayın bir kenarında Rumların, diğer kenarda Müslümanların yaşadığını camii ve kilise tasvirleri ile anlatmaya çalışmıştır. Halkın bir arada yaşamını tasvir eden önemli bir örnektir (Akan-Hidayetoğlu, 2014). (Fotoğraf 21)



**Fotoğraf 21:** Mehmet Akın koleksiyonu, Sille “Manzaralı” halı, 170x120 cm., H. M. Hidayetoğlu Arşivi.

Rüçhan Arık manzaralı halılar makalesinde ön plana çıkardığı diğer manzaralı halılardan ayrılan iki örnek seçilen konunun işlenişi açısından araştırmamıza konu olan “Mevlânalı halı” ile benzerlik göstermektedir (Arık, 1983). (Fotoğraf 22)



**Fotoğraf 22:** Arık, “Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı”, Ankara, 1988, s. 124.

Cami tasvirleri Anadolu’da sadece halı tekniği ile dokunmamış kilim tekniği ve tülü dokumalarında karşımıza çıkmaktadır. Kilim örneklerine en güzel örnekler Bardız kilimleri (Görgünay, 1983) ve Şavşat kilimleri gösterilebilir. Artvin Şavşat Cami manzaralı kilimlerinde de örneklerin üzerindeki tasvirlerin gerçek ölçü ve görünümünden uzak, yalnızca biçim açısından ele alındığı düşünülmektedir. Ayrıca cami tasvirlerine ilaveten yüzeyde süsleme özelliğine uygun olarak bitkisel motifli ögelerin de farklı kompozisyonlar ile yer aldığı görülmektedir (Türktaş-Günel, 2020).

Ayrıca Konya Karapınar yöresi tülü dokumalarında cami tasvirli örnekler ile karşılaşmak mümkündür. Karapınar’da da bu çalışmadaki örneklerin kullanım özelliğine benzer bir şekilde cami tasvirli tülüler, duvar örtüsü olarak kullanılmaktadır. (Fotoğraf 23)



**Fotoğraf 23:** Karapınar “Cami” motifli tülü, H. M. Hidayetoğlu Arşivi.

Dokumada mimari tasvirler arasında en yaygın olanı, Kâbe tasvirleri ve cami tasvirleridir. Duvar kilimi / duvar halısı şeklinde dokunmuştur. Bu dokumalar evlerin duvar ölçülerinde ve cami tasvirlerinin tüm yüzeyi kaplayacak şekilde zemine yerleştirildiği örneklerdir.

Anadolu’da evlerin tefrişinde duvarlara halı ve kilim asmak yaygın bir gelenektir. Çeyiz kültürü ile birlikte el emeğini sergilemenin yanında iklim şartlarından korunma ve yaşadığı ortamı güzelleştirme isteği hep var olmuştur. Bununla birlikte kutsal mekânları, özlem duyulan yerleri bir fotoğraf gibi en canlı haliyle yaşam alanlarına taşımak, duvar halılarının günümüzde hala kullanılıyor olmasının sebeplerindedir.

Minyatür sanatındaki belgeleme çabası ve mimari unsurların yüzeyde işleme biçimi bu manzaralı halı grubu ile benzer özellikler taşımaktadır. Ayrıca minyatür sanatının belge niteliği taşıma özelliği bu halıda fazlasıyla hissedilmektedir. Mevlana türbesinin bina özellikleri, binanın giriş kısmındaki levhalar ve saat, kubbe üzerindeki âlem, bahçe içindeki çiçek düzenlemesi ve şadırvan bütün gerçekliği ile ele alınmıştır. İncelemeye konu olan Mevlâna Dergâhı tasvirli halımızda da detayları en ince şekliyle işleme çabası görülmektedir. Halı; Mevlâna dergâhını fotoğrafik belgeleme tarzında işleyerek dergâhın 1950-

1960'lı yıllardaki mevcut durumunu günümüze aktarmada önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Halının düğüm sıklığı Türk düğüm tekniği ile dokunduğu düşünüldüğünde; oldukça sık olarak değerlendirilebilir ve kalitesi yüksektir. Halının ilme ipliğindeki incelik bu kaliteyi artıran unsurların başında gelir. Dokunduğu dönemdeki halı kalitesini belgelemek açısından önemlidir. İlme ipliğinde seçilen renk tonları gerçekçi etkiyi yaratmak için detaylı düşünülmüştür. Mevlana halısının benzerlerini farklı koleksiyonlarda ve müzelerde görmek mümkündür. Bu halı üzerinde barındırdığı özellikleri ile değerlendirildiğinde Konya örnekleme içinde tek ya da nadir olarak nitelendirilmelidir.

“Mevlana dergâhi halı” kompozisyon ve teknik özellikleri ile Konya halı sanatı tarihi içinde değerlendirildiğinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Konya ve çevresinde özellikle Sille’de bir dönem dokunan “Türbeli”, “Selimiyeli”, “Mevlânalı” halı gibi örnekleri ile karşılaştırıldığında bu “Mevlana Dergâhi Tasvirli Halı” boyut, renk, teknik ve kompozisyon özellikleri açısından farklıdır. Sille halıları dikey bir kompozisyon düzeni ile mekânların ana kubbesine odaklanarak konuyu ele alırken, bu halı yatay düzende ve dergâhın çevre düzenlemesi ve ana cepheden görünüşü ile halı üzerinde yer almaktadır. Halı boyut, renk, teknik, kompozisyon özellikleri ve benzerleri açısından değerlendirildiğinde Konya halı grubunda tek olduğunu söyleyebiliriz.

Halı sanatı içinde araştırmalar konu olmamış çok nadir dokunan halı örneklerini gün yüzüne çıkarmak ve bu halıların özellikleri dokuma geleneklerinin incelenmesi açısından diğer araştırmacılara örnek teşkil etmesini temenni ederiz.

#### 4. KAYNAKÇA

Akan, M. ve Hidayetoğlu H. M. (2014) Sille Halıcılığı ve Bugünkü Durumunun Değerlendirilmesi. *I. Ulusal Sille Sempozyumu*, ed., M.A. Kapar ve A. Çaycı ve İ.M. Mirmiroğlu. s. 197-208.

Aldoğan, A. (1981) Konya Mevlâna Müzesindeki Kâbe Tasvirli Bir Seccade. *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 9-10: 23-27.

Arık, R. (1983) Manzaralı Halılar. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, S. V: 23-30.

Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara.

Bakırcı N. (2010) Konya Mevlâna Dergâhi Resimli Halılar. *Türk Halı ve Düz Dokumaları (Kilim, cicim, zili, sumak) Sempozyumunda Sunulan Bildiri*, Akdeniz Üniversitesi, Alanya, Kasım 1-4.

Çağlıtütüncügil, E. (1999) Cami Tasvirli Yahyalı (Kayseri) Halıları. *Erdem*, S.28: 87-93 ve 216-223.

Deniz, B. (1984) Kırşehir Halıları. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S.III: 25-81.

Görgünay, N. (1983) Bardız Kilimleri. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, S.V: 89-101.

Hidayetoğlu, H. M. ve Akan. M. (2011) Konya’da Cumhuriyet Döneminde Dokuma Faaliyetleri. *ARIŞ Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim Kuşam ve İşleme Dergisi*, Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma (Kilim-Cicim-Zili-Sumak) Sempozyumu Özel Sayısı-1, S.5: 54-71.

Hidayetoğlu, H. M. (2020) Konya Halıları. *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı*. Ed., Aysen Soysaldı, C.2: 1259-1306.

Karaçay, Ç. (2015) Kırşehir Manzaralı Halılar Üzerine Bir İnceleme. *Recep Tayyip Erdoğan*



*Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (RTEÜ Journal of Social Sciences)*. S.2: 141-155.

Bozkurt, N. (2009) Sikke. *İslam Ansiklopedisi*, S.37: 185-186.

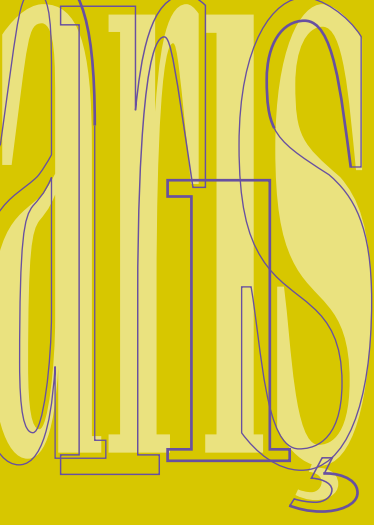
Özönder, H. (1988). *Sille (Tarihi, Kültür, Sanat)*. Konya: Merhaba Basımevi.

Özönder, H. (1999) Yüzyıllar Boyunca Sille’de Halıcılık ve Sille Halılarının Karakteristik Özellikleri. *Erdem*, S.30: 535-544.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara.

Şener, D. (2011) XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri. *Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi.

Türktaş, Z. ve Günel N. D. ( 2020) Artvin Şavşat “Cami Tasvirli” Duvar Kilimleri. *Arış*, S.17: 102-119.



# TOSYA'DA GELENEKSEL KESE VE KUŞAK DOKUMACILIĞI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Sema ÖZKAN TAĞI\* - Ecem KİPER ŞAHİN\*\*

## ÖZ

Dokumacılık sanatı, çağlar boyunca süregelen ve geniş çaplı kültür-sanat zenginliğine sahip Anadolu'nun köklü uğraşlarından. Geleneksel kimliği, kullanılan teknik, yöreye ait motif ve kompozisyon özellikleri gibi unsurları ile kültürel mirasımıza ait başlıca öğelerdendir. Geleneksel dokuma sanatından günümüze ulaşan örnekler zengin çeşitliliğe sahip olsa da, günümüzün teknolojik koşulları ile birlikte geleneksel kimlikte bozulmalar yaşandığı ve üretimin azaldığı görülmektedir.

Bu araştırmanın amacı tiftik iplik kullanılarak dokunan Tosya kese ve kuşaklarında kullanılan araç-gereçler ve *üretim aşamalarının*, teknik özelliklerin belirlenmesidir. Bu amaçlar doğrultusunda ilçede alan araştırması yapılmış ve etnografik araştırma metodu uygulanmıştır. Yörede dokumacılıkla uğraşan kişiler ve kurum yetkilileri ile görüşülmüş, ilçede ulaşılabilen kese örnekleri, iç ve dış kuşak örnekleri incelenmiştir. Araştırma kapsamında, Tosya'da kese ve kuşak dokumacılığında yapılan tüm hazırlık, dokuma ve bitim işlemleri belirlenmiştir.

Kese ve kuşak dokumacılığında iki ya da dört çerçeveli yüksek tezgâhlar kullanılmaktadır. Araştırmaya konu olan keselik bezler bezayağı örgü tekniğinde dokunurken, iç kuşaklık bezler ise balıksırtı dimi örgü tekniğinde dokunmaktadır. Keselik bez dokumalara,

\* Prof. Dr. - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü

\*\* Öğrenci - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tekstil Tasarımı Bölümü

e-posta: sema.tagi@hbv.edu.tr / ecem.kiper@hbv.edu.tr / ORCID: 0000-0002-2845-8262 / 0000-0002-1461-1596

Makale Türü: Araştırma Makalesi / DOI: <https://doi.org/10.32704/akmbaris.2023.187>

Makale Gönderim Tarihi: 01.06.2023 / Makale Kabul Tarihi: 11.12.2023

Özkan Tağı, Sema – Kiper Şahin, Ecem (2023). "Tosya'da Geleneksel Kese ve Kuşak Dokumacılığı ve Günümüzdeki Durumu" *ARIŞ*, Aralık, Sayı: 23, s. 85-108.

uygulanan son işlemler ciltteki ölü deriyi kolay uzaklaştırmasını sağlamaktadır. Kese ve iç kuşaklarda tiftiğin kendi rengi kullanılmakta ve herhangi bir boyama işlemine tabi tutulmamaktadır. *Yörede diğer adıyla “alaca kuşak” olarak da bilinen, dış kuşaklar artık yapılmamaktadır. İç kuşakların üretim ve kullanımına günümüzde de devam edilmektedir.* Bu çalışma ile “Tosya Kесе” ve “Tosya Kuşığı” yapımının kayıt altına alınıp korunarak, özelliğini bozmadan devam ettirilmesine yardımcı olmak hedeflenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** *Tosya, Tiftik, Dokuma, Kесе, Kuşak*

## TRADITIONAL POUCH AND BELT WEAVING IN TOSYA AND ITS PRESENT STATUS

### ABSTRACT

The art of weaving is one of Anatolia’s crafts, which has been going on through the ages and has a wide range of cultural and artistic richness. Its traditional identity, the technique used, the motif and composition characteristics of the region are among the main elements of our cultural heritage. Although the examples that have survived from traditional weaving art to the present day have a rich diversity, it is seen that due to today’s technological conditions, traditional identity has been disrupted and production has decreased.

The purpose of this research is to determine the technical characteristics of the tools and production stages used in Tosya pouches and belts woven using mohair yarn. For these purposes, ethnographic research method was applied. The weavers in the region and the institution authorities were interviewed, the pouch samples that can be reached in the district, the internal and external belt samples were examined. Within the research, all the preparation, weaving and finishing processes made in pouch and belt weaving in Tosya were determined. The pouches, which are the subject of the research, are woven in the plain knitting technique, while the inner belts are weaved in the herringbone twill knitting technique.

The final procedures applied to the bladder weaving make it easy to remove dead skin from the skin. In the pouch and inner belts, the lint’s own color is used and is not subjected to any painting process. The external belts, also known as the “alaca belt” in the region, are no longer made. The production and use of internal belts continues to this day. With this study, it is aimed to help the production of “Tosya Pouch” and “Tosya Belt” to be recorded and preserved and to continue in the future without deteriorating their quality.

**Keywords:** *Tosya, Mohair, Weaving, Pouch, Belt*

## 1. GİRİŞ

El sanatları, bir ulusun kültürel kimliğine ışık tutan, tarihini yansıtan en önemli kaynakların arasındadır. Geleneksel el sanatlarının içerisinde yer alan dokuma sanatı ise, Anadolu'dan bize kalan en eski miraslar arasındadır. Türk kültürünün mihenk taşlarından birini oluşturan geleneksel dokuma sanatı ekonomik gelir sağlamanın yanı sıra, üretildiği yörenin kültürel kimliğini belirleyen ve giyim kuşam unsurlarını betimleyen en önemli kültür öğeleri arasındadır.

Anadolu'da tarımın yanında el dokumacılığı ile uğraşılmasının en önemli sebepleri geleneksel bir sanat olmasıdır. Kırsal bölgelerde yaşayan halk, toprağı az ve ekimi sınırlı dağlık bölge insanında, ulaşım güçlükleri nedeniyle pazarla ilişki kuramamaktadır. Tüm bu sebepler altında halk için el dokumacılığı, yüzyıllardır geleneksel bir sanat niteliği taşımaktadır. Belirtilen sebeplerin yanında diğer önemli faktör de, halkın sanayi imalatını gelenek, görenek ve yaşam şartlarına uygun bulmadıkları için kendi giyim kuşamlarını basit araç-gereçlerle üretmiş olmalarıdır.

Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Tosya, Kastamonu iline bağlı bir ilçedir. Konum olarak Kastamonu'nun güney ucunda bulunan Tosya'nın idari bakımdan kuzeyinde Kastamonu il merkezi ile Taşköprü ilçesi yer alırken batısında Ilgaz (Çankırı), güneyinde Yapraklı (Çankırı) ve Bayat (Çorum), güneydoğu ve doğusunda İskilip (Çorum) ile Kargı (Çorum) ilçeleri konumlanmaktadır (Fotoğraf 1) Tosya ilçesi 2018 yılı itibariyle 1.302 km<sup>2</sup> yüz ölçümüne sahiptir. İlçe idari bakımdan 54 adet köy ve 23 adet mahalleye sahiptir (Yağan, 1978).



**Fotoğraf 1:** Tosya ilçesi konum haritası (Tosya Belediyesi: 32).

Tosya ilçesi; doğu ile batı arasında köprü vazifesi görmüş ve İpek Yolu olarak adlandırılan ticaret yolu üzerinde konumlanması nedeniyle önemli bir kültür ve ticaret merkezi olmuştur. El sanatları üretimi açısından zengin bir ilçe olan Tosya; kendi adına özgü kese, kuşak ve tela dokumacılığı ile ünlüdür (Sarıkaya, 2007).

Bir toplumun kültürüne ayna tutan yöresel tekstil ürünleri; gelişen zamanın getirdiği şartlar doğrultusunda gün geçtikçe azalarak, yok olma safhasına gelmektedirler. Tarihte dokumacılık bakımından önemli merkezlerden biri olan Kastamonu ilinin Tosya ilçesi, kese ve kuşak dokumalarının da üretimi eskiye oranla azalmış bulunmaktadır. Yapılan literatür araştırmasına göre Tosya kese ve kuşak dokumacılığı hakkında yeterli teknik bilgiye rastlanmamıştır. Bu araştırmada, Tosya ilçesinde bulunan "Tosya kese ve kuşaklarında" kullanılan hammadde, araç-gereçler ve hazırlık işlemleri incelenerek günümüzdeki durumunun ve teknik özelliklerinin belirlenmesi, belgelenecek bilimsel bir doküman oluşturulması amaçlanmıştır.

Geleneksel kimliğe sahip ürünler üretildikleri bölgeye ait özellikleri içerdiklerinden dolayı o yörenin temsilcisi niteliğindedirler. Geleneksel kimlik kapsamı altında tarım, el sanatları, gıda, tekstil vb. çok çeşitli üretim kolları dahil olmaktadır. Günümüzde gelişen ve değişen teknoloji ile varlığını

sürdüren güncel dokumacılığın yanı sıra yerel dokumacılık geleneksel yöntemlerle, Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde varlığını sürdürmektedir. Bu dokumalar, kullanılan hammadde ve teknik farklarla dokunduğu bölgeye ait özgün bir kimlik oluşturmaktadır. Bu örneklerden biri olan Siirt battaniyesi, üretildiği yöre ve kullanım alanı ile adlandırılmaktadır (Yalçın, 2020). Bir diğer tiftik dokuma örneği ise Şırnak'ta dokunmasına devam edilen "şal şapık" dokumalarıdır (Yıldırım, 2013). Ülkemizde çok sayıda geleneksel kimlikli ürün bulunmaktadır. Tosya ilçesi kese ve kuşak dokumaları da bu geleneksel kimliğe sahip ürünlerdendir.

### 1.1. Geleneksel Ürünlerin Korunması - Coğrafi İşaret Tescil Belgesi

Geleneksel ürünler Türk Patent Enstitüsü tarafından tescil edilerek koruma altına alınmaktadır. Coğrafi işaretli ürünler kapsamı altında değerlendirilen ürünler; tarım, maden, el sanatları ve sanayi ürünleri olarak kategorize edilmektedir. Coğrafi işaretler, menşe adı ya da mahreç işareti olarak iki gruba ayrılmakta ve tescil edilmektedir (Türk Patent ve Marka Kurumu, 2021).

Coğrafi işaretin el sanatları açısından birincil görevi belgelemedir. Kültürel öğelerin yok olmasını engellemek amacıyla uygulanan ilk adımdır. Coğrafi işaretin diğer bir görevi ise, ürünün kalitesi ve yöresel özelliklerinin sürdürülebilirliğidir. Yörede üretilen aynı veya benzer el sanatı ürünlerinin coğrafi konum, hammadde ve insan faktörü gibi nedenlerle belirli bir ölçeklendirilme yapılması zordur. Ancak coğrafi işaret ile belgelenen ürünleri belirli bir standarda getirmek ve bu standardı devam ettirmek mümkündür. Coğrafi işaret, yörenin öne çıkmış hammadde ve geleneksel değerlerini göstermekte ve yörenin kalkınmasına katkıda bulunarak ekonomik kazanç sağlamaktadır (Yanar vd., 2019).

1996 yılında Sümer Halı A.Ş. tarafından el sanatları alanında ilk coğrafi işaret tescil başvurusu 25 adet halı – kilim için yapılmıştır. Güncel olarak Türkiye'de coğrafi işaret tescil yöntemiyle koruma altına alınan ürünler arasında geleneksel el sanatları ürünleri kategorisinde;

- 31 adet dokuma ürün (Gaziantep Kutnu Kumaşı, Ayancık Ketten Bezi, Eflani Çember Bezi, Tire Beledi Dokuması v.b).
- 38 adet halı - kilim ürünü (Bergama Halısı, Emirdağ Kilimi, Kula Halısı, Sivas Halısı, Seydiler Kilimi v.b).
- 5 adet halılar, kilimler ve dokumalar dışında kalan tekstil ürünü (Hemşin Çorabı, Tokat Yazması, Siirt Battaniyesi, Senirkent Gelin Fesi, Çarşamba Sekiz Köşe Kasketi) bulunmaktadır. (27.12.2021 tarihi itibarıyla) (Türk Patent ve Marka Kurumu, 2021).

Türkiye'de tescillenmiş olan dokuma ürünler dışında, dokuma sanatına ait birçok özgün yöresel ürün bulunmaktadır. Kastamonu ilinin coğrafi işareti tescilli ürünleri Araç kül çöreği, Azdavay yöresel giysileri, Cide ceviz helvası, Daday etli ekmeği, Devrekani cırık tatlısı, Devrekani hindi banduması, Evrenye bıçağı, Kastamonu pastırması, Kastamonu simidi, Kastamonu siyez bulguru, Kastamonu siyez buğdayı, Kastamonu siyez unu, Kastamonu taş baskı dokuması, Kastamonu tiridi/Kastamonu simit tiridi, Kastamonu çekme helvası, Kastamonu örme fanılası/Kastamonu fanılası, Kastamonu üryani eriği, Pınarbaşı kara çorba, Taşköprü kuyu kebabı, Taşköprü sarımsağı, Çatalzeytin fındık şekeri, İhsangazi ekşili pilavı olmakla birlikte Tosya'da coğrafi işaret tescilli alan 4 ürün bulunmaktadır. Bunlar; Tosya bıçkısı, Tosya kıl telası, Tosya kıstısı ve Tosya pirincidir (Türk Patent ve Marka Kurumu, 2021).

Henüz tescillenmemiş yöresel dokuma ürünleri arasında yer alan Tosya kese ve kuşakları ise, coğrafi işaret tescilli kazandırılarak kültürel miras koruması altına alınması gereken ürünlerdendir. Bu araştırma "Tosya kesesi" ve "Tosya Kuşağı" için "Coğrafi İşaret Tescil" başvurusu yapılmak istenmesi durumunda, gerekli olan tüm bilgileri içermektedir.

## 1.2. Tosya kesesi ve Tosya kuşağı nedir, ayırt edici özellikleri nelerdir?

Kastamonu ili Tosya ilçe merkezinde yüzyıllardır süregelen usta-çırak ilişkisi ile devam ettirilen el dokuması ürünlerdir. Tosya kesesi ve kuşağının, ayırt edici özellikleri saf tiftik iplik kullanılarak yapılması, el dokuma tezgâhlarında dokunması, daha sonra keselik bezlerin yıkama ve hatılama işlemlerinden geçirilerek; kuşaklık bezlerin ise kenarlarına saçak yapılarak kullanıma hazır hale getirilmesidir.

Tosya keselik bezleri, 1 santimde 13-15 tel çözgü, 8-9 tel atkı olacak sıklıkta, bezayağı örgülü, 25 - 27 cm eninde yapılan dokuma ürünlerdir. Yıkama ve hatılama işlemlerinden geçirildikten sonra 30 cm'lik parçalar halinde kesilerek ve ikiye katlanıp 14 - 15 cm eninde, 25 cm boyunda iki tarafından makinede dikilerek kullanıma hazır hale gelmektedir. Bir Tosya kesesinin ağırlığı ortalama olarak 23 ile 31 gram arasında değişmektedir. Kullanılan saf tiftik iplik ve uygulanan son işlemler (yıkama ve hatıl) keseye ölü derileri ciltten uzaklaştırma özelliği kazandırmaktadır.

Tosya kesesi, tarihte sof dokuyan bir ustanın bir parça kumaş ile yüzünü silmek istemesiyle başlamıştır. Rivayete göre, sof ustası yüzünü sildikten sonra kumaş yüzeyinde deri kalıntılarını görmesi ve bu kumaşın temizlenme amacıyla da kullanılabileceği fikrinin doğmasıyla Tosya kesesi ortaya çıkmıştır (Ergi, 1997). Uzun bir geçmişi olan Tosya kesesinin bugün yörede üretimi halen devam etmektedir.



**Fotoğraf 2:** Tosya kesesi (Kiper, 2021).

Tosya kuşağının iç ve dış kuşak olmak üzere iki çeşidi bulunmaktadır. Dış kuşak dışarıdan görülmesi nedeniyle estetik bir görünüm sağlamak adına farklı renkli ipliklerde dokunmaktaydı ve bu renkli ipliklerle dokunan kuşağa “Alaca Kuşak” adı verilir (Tan, 2008). Günümüzde Alaca kuşak (Fotoğraf 49) dokuyan usta kalmamıştır ancak Tosya’da iç kuşak dokumaya devam edilmektedir.

Tosya kuşakları, iç kuşakta 1 cm’de ortalama 30-33 tel çözgü, 12 - 15 tel atkı sıklığı olacak şekilde dokunan, eni genellikle 25-30 cm, her iki uç tarafında 20 - 30 cm saçak uzunluğu olan, boy uzunluğu isteğe bağlı olarak (boy, kilo vb.) değişebilen ve dimi (sivri uçlu ya da 3/1) örgülü dokumalardır (Fotoğraf 3). Bu kuşaklar, kullanılan hammaddeden dolayı hafif yapılı, mukavemetli ve yumuşak tuşeli yapıya sahiptirler. Kış aylarında sıcak, yaz aylarında ise serin tutarak dört mevsim kullanılabilen ve sağlık açısından yararlı olduğu düşünülen yöresel giyim elemanlarıdır.



**Fotoğraf 3:** Tosya iç kuşağı (Kiper, 2021).

### 1.3. Tiftik

Tiftik lifi, yabancı kaynaklarda “Mohair” olarak adlandırılmaktadır. “Mohair” kelimesi, Arapça “Mukhayar” kelimesinden türetilmiştir ve “seçkin yapağı, seçme, ipeksi keçi postu, parlak keçi post yapağı” anlamlarına gelmektedir (Solaiman, 2010).

Tiftik lifi, kristalin yapıya sahiptir. Tiftik lifinin inceliği en önemli özelliğidir. İncelik, tiftik kalitesinin tespiti ile tiftiklerin sınıflandırılmasında önemli rol oynamaktadır. Tiftik lifinin homojen olması oldukça önemlidir. Lifte kemp mevcudiyeti homojen yapıyı bozan bir özelliktir. Kalıtsal bir özellik olan incelik; hayvanın yaşına, cinsiyetine, bakım ve beslenme durumuna ve yetiştiği bölgeye göre farklılık göstermektedir (Gürtanın, 1972). Tiftik keçileri yaşlandıkça lifleri kalınlaşmaktadır. Tiftik lifinin uzunluğu da inceliği kadar önemlidir ve lif uzunluğu hayvanın yaşı ve iki kırkım dönemi arasındaki zamana bağlıdır. 6 aylık bir büyüme döneminde lif uzunluğu 10 - 15 cm olurken, 12 aylık dönem sonunda bu uzunluk 20 - 30 cm’e kadar ulaşabilmektedir. Tiftik lifinin aşınma mukavemeti, uzama, bükülme özelliği ve parlaklık oranı yönünden diğer hayvansal liflere göre daha yüksektir (Harmancıoğlu, 1974). Tiftik lifinin bazı önemli özellikleri, dayanıklılık, konfor, serinlik, parlaklık, kayganlık şeklinde sıralanabilmektedir. Tropikal bölgelere uygun hafif ağırlığa sahip giysilerde tiftik kullanımının giysilerde serinlik hissi oluştururken; halı, battaniye gibi ürünlerde tiftik kullanımı hafif ve sıcaklık hissi sağlamaktadır. Tiftik lifleri aynı zamanda, estetik, ergonomi ve yumuşaklık özelliklerine sahip fantezi ipliklerin üretimlerinde de kullanılabilir. Tiftik lifinin boyama ve terbiye işlemleri, lifin ışıltısını, parlak renklerini ve lifin üstün kalite ve görünümü ile ilgili diğer özelliklerinin korunabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır (Braun, 1999).

## 2. YÖREDE DOKUMACILIK

### 2.1. Yörede Dokumacılığın Geçmiş ve Günümüzdeki Durumu

Tamur, Andreasyan’ dan (Andreasyan, 1964; akt. Tamur, 2003) Tosya’da dokumacılığın tarihsel gelişimini şu şekilde aktarmıştır;

Tiftik keçisi, Ankara ve Kastamonu illeri civarında yetiştirildiğinden dolayı Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar zamanında üretilen sof kumaş yapımı da genellikle bu yörelerde gelişmiştir. Kastamonu ili, sof dokumacılığında Ankara’dan sonra ikinci il olarak ön plana çıkmaktadır. Özellikle Kastamonu ilinin Tosya ilçesinde tiftik dokumacılığının 400 yıllık bir geçmişi olduğu kabul edilmektedir.

Tosya’da dokumacılığın, yüzyıllardır süregelen bir sanayi kolu olduğu görülmektedir. Fatih’ten Yavuz ve Kanuni dönemine uzanan bu sanayi; kese, kuşak ve tela üretimiyle esnaf lonca teşkilatının da en güçlü faaliyet alanı olmuştur. Avrupa pamuklu mensucatının rekabeti karşısında giderek zayıflamaya

başlayan dokuma sanayii; mutlak yenilgiden kurtarabilmek için hazırlanan dokuma talimatnameleri ile birlikte 1932 senesinden itibaren yeni bir dönem başlatılmış ve yapılan girişimler sayesinde ülkeye yapılan kumaş ithalatı durdurulmuştur. Dokuma sanayisinde yapılan bu yenilik sayesinde ilçede ve kazalarında bir hareket başlamış, Tosya ilçesi dokumacılık sektöründe diğer ilçelere nazaran öncü konumda olmuştur (Ergi, 1997).

Yörede “Sof Sanatı Efsanesi” olarak adlandırılan bir efsane bulunmaktadır. Bir rivayete göre; Yavuz Sultan Selim Bağdat seferine çıkarken Tosya’ya uğramış ve Sultan, Sanatkârların Tosya’dan başlayarak kasaba dışında kalmış Harsantönü’ye kadar uzanan sof kumaşlarıyla döşenmiş bir yol ile karşılaşmıştır. Bu karşılaşmadan oldukça memnun kalan Yavuz Sultan Selim, sofçu esnafını kasabaya naklettirmiştir. Bu nedenle her geçen gün daha da gelişen sofçuluk ve diğer dokuma teknikleriyle Anadolu’ya satışlar başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak Tosya o dönemde Anadolu’nun dokuma merkezi haline gelmiştir (Tanrısever, 2019).

Türkiye tekstil sektöründe önemli bir geleneğe sahip yörelerden biri olan Tosya, Türkiye’de tela üretiminin büyük bir kısmını tek başına karşılamaktadır (Sarıkaya, 2007). Tela, giyim sektöründe kullanılan, sert ve dayanıklı yapıya sahip, pamuk ipliği ve keçi kılı kullanılarak yarı otomatik tezgâhlarda üretilen bir tekstil ürünüdür. Yörede “tela” olarak adlandırılmaktadır. Terzilerin ceket, palto ve pardösü gibi giyim gruplarında ürüne şekil vermesi ve bu şeklin uzun süre korunması için kullanılmaktadır. Kırışması, dönmesi ya da suya girince çekmesi mümkün olmamakla birlikte kumaş ile astar arasına yerleştirilen bir dokumadır (Tan, 2008).

Tosya’da üretilen kese, kuşak ve tela dokumaları tüm Türkiye çapında ün kazanmıştır. Yörede dokumacılık ile ilgili araştırmaları bulunan Nail Tan (Tan, 2008), Kastamonu merkezi ve diğer ilçelerle birlikte özellikle de Tosya’da halen el tezgâhları ile dokumacılık sanatının yaşatıldığını bildirmektedir.

Tağı ve Erdoğan (Tağı vd., 2014) Tosya’da dokumacılar odasında, yüzyıllardır sürdürülen bir gelenek olan iplik satıcıları ve dokumacıların bir araya gelmesini sağlayan iplik pazarı olduğundan ve her pazartesi günü, öğle namazının ardından açılan iplik pazarında; edilen dua ile alışverişin başladığını ve pazarda ölçü birimi olarak okka kullanıldığını bildirmektedirler.

Tosya’da kuşak dokumacılığının ev ortamında yapılması tüm aile bireylerinin üretime katılmasını sağlamıştır. Bu durumdan dolayı Tosya’da kuşak dokumacıları kadın ve erkeklerden oluşan ayrıca bir sanayi cemiyeti statüsündeydi. Eskiden beri süregelen geleneklere göre her hafta pazara çıkarılacak malı günü gününe yetiştirebilmesi ve miktarı belli olan ürünlerin pazara tedarik edilmesi şartı vardı. Esnaf cemiyeti, idare heyetini teşkil eden ustalar mevcut olduğu halde bu heyete dahil olan odanın kuşak muayene memuru mevcut kuşakları muayeneden geçirdikten sonra kuşaklar odanın özel damgası ile damgalanır ve bu işlemden sonra satışa başlanırdı. Kuşak satışı bittikten sonra tiftik ipliği alışverişi yapılır, pazar yerinde satışa çıkarılan kuşakların alıcısı seyyar tacirleri ve ihracat tacirleri olmakla birlikte, ihracat en çok doğu illeri ve İstanbul’a yapılırdı (Ergi, 1997).

Yörede yapılan görüşmelerde ise maalesef “Kese ve Kuşak Dokumacılar Odası”nın işlerliğini yitirdiği, kapanma noktasına geldiği tespit edilmiştir. İpliklerin temini için dokumacılar, başta Yapraklı köyü olmak üzere Çankırı’nın köylerine giderek tiftik iplik yapan kişilerden pazarlık usulü ile alışveriş yapmaktadır. İplik bulmakta yaşadıkları sıkıntı nedeniyle, tiftiği alıp kendileri de eğirmeye başlamışlardır. Yörede tiftik keçisi üretiminin artık yapılmamasından dolayı hammaddenin başka yörelerden temin edilmesi, kese ve kuşak dokumalarında maliyet artışına sebep olmaktadır (Mehmet Rauf Bazlamatçı ile görüşme).

Geçmişte, dokumacılıkla uğraşan her aile bu sanatı evlerinde, kendilerine ait tezgâhlarda sürdürürken artık ev sanayi üretimi yapılmamaktadır. 1997 yılında Tosya’da kuşak dokuma yapan usta sayısının



400'ün üzerindeyken (Tağı, 2021), günümüzde Tosya'da kese ve kuşak üretimi yapan 3 dokuma ustası kalmıştır. Mehmet Rauf Bazlamatçı, kese dokuma ustasıdır ve oğlu Mustafa Kürşat Bazlamatçı'yı da kuşak dokuma ustası olarak yetiştirerek dokumacılığa beraber devam etmektedirler. Seyfi Bektaş ise kese ve iç kuşak dokumacılığına halen devam etmektedir. (Fotoğraf 4). Günümüzde Tosya merkez ilçede faal durumda olan 9 adet dokuma tezgâhına ulaşılmıştır. Bu tezgâhlardan iki tanesi Mehmet Rauf Bazlamatçı ve Mustafa Kürşat Bazlamatçı'ya ait atölyede, biri Seyfi Bektaş'a ait atölyede, diğer altı tanesi ise Tosya Belediyesi tarafından Tosya Kültür Merkezi'nde açılan dokuma atölyesinde bulunmaktadır. Tosya kese ve kuşak dokumacılığının sonraki nesillere aktarılması ve bu kültürel mirasın unutulmaması amacıyla 2020'de Tosya Belediyesi tarafından bu dokuma atölyesinde kese ve kuşak dokumacılığını öğrenmek isteyenlere yönelik kurslar açılmaya başlanmıştır. Birkaç dönem açılan kese ve kuşak dokumacılığı kursları gerek hammadde teminindeki güçlük, gerekse kursa katılmak isteyenlerin sayısının fazla olmaması sebebiyle 2023-2024 güz döneminde açılmamıştır. Yörede kullanılan tezgâhlarda da zamanla değişimler meydana geldiği tespit edilmiştir. Deformasyon ya da tezgâhlarda bulunan araçların eksikliği nedeniyle tamamen ahşaptan üretilen tezgâh araçlarının yerini metalden üretilen araçlar ve tezgâh parçaları almaya başlamıştır.



*Fotoğraf 4.* Kuşak dokuma Seyfi Bektaş'a ait atölye (Nevin Tahtacı, 2023).

### 2.3. Dokumaya Hazırlıkta Kullanılan Araçlar

Bobinlere iplik sarma işleminde çıkırık (Fotoğraf 5); çözü çözümede çağlık (Fotoğraf 6), yatay (Fotoğraf 7) ve dikey çözü (Fotoğraf 8) dolabı; çözü çözüme işleminde iplikleri çağlıktan çözü dolabına aktarmak için ağızlık tarağı (Fotoğraf 9); çözü levendinin en ölçüsüne göre çözü ipliklerini düzenlemede ensiz tarak "toplama tarağı" (Fotoğraf 10); dikey çözü dolabı kullanıldığı zaman, bir seferde 40 tel ipliğin çözü dolabının etrafına sarılabilmesi için "peçe" (Fotoğraf 11); çözü çekme işlemi sırasında üzerine çözü levendinin yerleştirildiği "tek döşek" (Fotoğraf 12) adı verilen araç gereçler kullanılmaktadır.



**Fotoğraf 5-6-7:** (soldan sağa) Çıkrık, çağlık ve yatay çözgü dolabı (Kiper, 2021).



**Fotoğraf 8:** Dikey çözgü dolabı (Sema Tağı arşivinden 1997).

**Fotoğraf 9-10:** (orta ve sağ) Ağızlık tarağı ve ensiz tarak (Kiper, 2021).



**Fotoğraf 11-12:** Peçe ve tek döşek (Kiper, 2021).

### 2.3. Dokuma İçin Kullanılan Araçlar

Dokuma Tezgâhı: Kastamonu'nun Tosya ilçesinde yüksek tezgâh kullanılmaktadır (Gündüz, 2016).

Keselik bez dokumalarda iki ayak, iki çerçevesi; kuşaklık bez dokumada ise dört ayak, dört çerçevesi yüksek tezgâhlar (Fotoğraf 13-14) kullanılmaktadır. Yörede kullanılan yüksek tezgâhın boyu 150-180 cm olmakla birlikte eni 100-120 cm, yüksekliği ise 200-250 cm olabilmektedir. Geçmişte eski tezgâhlarda ipliklerde aşınmaya bağlı olarak yıpranmaların meydana gelmesi nedeniyle iplikli gücüler ve kamış taraklar kullanıldığı bilinmektedir. Ancak sonradan sof dokumalarına göre kese ve kuşak imalatında kullanılan ipliklerin daha kalın yapıda ve dayanıklı olduklarından dolayı çelik telli gücüler ve çelik taraklar kullanılmaya başlanmıştır.



*Fotoğraf 13-14: Tezgâhlar (Kiper, 2021).*

### 2.3.1. Yörede Kullanılan Tezgâhların Parçaları

Levend (Selmin): Tezgâh iskeletinin ön ve arka kısmında bulunan, silindirik yapıda, genellikle ağaçtan yapılmış araçtır. Tezgâhta çözgü ve kumaş levendi olmak üzere 2 adet bulunmaktadır. Çözgü levendi açılarak çözgü ipliklerini salmayı, kumaş levendi ise kendi ekseninde döndürülerek dokunmuş olan kumaşın üzerine sarılmasını sağlamaktadır. Yörede yatay (Fotoğraf 15) ve dikey levend (Fotoğraf 16) olmak üzere iki farklı tipte kullanılmaktadır.



*Fotoğraf 15: Yatay Levend (Kiper, 2021).*



*Fotoğraf 16: Dikey Levend (Kiper, 2021).*

Tefe: İçine tarak takılan ve atkı ipliklerini sıkıştırmaya yarayan araçtır (Fotoğraf 17). Yörede genellikle ceviz ya da gürgen ağacından yapılmaktadır. Tefenin üst kısmında elle tutularak çekilmeye yarayan bir kısım bulunmaktadır.



*Fotoğraf 17: Tefe (Kiper, 2021).*

Tarak: Tefenin içinde takılı halde duran, çözgü ipliklerini düzenli tutmak ve birbirine paralel

olmasını sağlamak amacıyla üretilmiş çözgü sıklığını ve kumaş enini belirleyen, dokuma sırasında atkı ipliklerinin sıkışmasını sağlayan araçtır. Eskiden kese ve kuşak dokumacılığında kamış taraklar (Fotoğraf 18) kullanılırken günümüzde ise metal taraklar (Fotoğraf 19) kullanılmaktadır. Kese ve kuşak dokumalarında kullanılan tarakların numarası 60'lı ya da 80'li olmak üzere, dokunacak kumaşın inceliğine ve kalınlığına göre değişmektedir.



**Fotoğraf 18:** Kamış tarak (Kiper, 2021).



**Fotoğraf 19:** Metal tarak (Kiper, 2021).

Ayaklar: Gücü çerçevelerinin aşağı ve yukarı hareket ettirerek ağızlık açılmasını sağlayan ahşaptan yapılan araçlardır. Ayakların sayısı, dokunacak kumaşın türüne bağlı olarak değişmektedir. Yörede yapılan dokumalarda bezayağı ve balıksırtı dimi örgüler kullanıldığından dolayı iki (Fotoğraf 20) ya da dört (Fotoğraf 21) adet olabilmektedir.



**Fotoğraf 20:** İki ayaklı tezgâh (Kiper, 2021).



**Fotoğraf 21:** Dört ayaklı tezgâh (Kiper, 2021).

Gücü Telleri ve Çerçeveler: Tezgâhta çözümlü ipliklerinin geçirildiği gücü çerçeveleri, metal aksam üzerindedir ve metal gücü çerçeveleri içinde gücü telleri bulunmaktadır (Fotoğraf 22). Çözümlü iplikleri gücü telleri üzerinde bulunan gücü gözlerinden geçirilmektedir. Gücü çerçeveleri kantarma (Fotoğraf 23) adı verilen bir aletle yukarıdan bağlanarak asılmaktadırlar.



**Fotoğraf 22:** Gücü telleri ve çerçeveler (Kiper, 2021).



**Fotoğraf 23:** Kantarma (Kiper, 2021).

Çapraz Çubuklar: Çözümlü ipliklerini gücülere takılmadan önce çaprazlamaya yarayan ve ipliklerin çaprazlığını koruyan araçtır (Fotoğraf 24).



**Fotoğraf 24:** Çapraz Çubuklar (Kiper, 2021).

Alt Mamer: Üst mamerden gelen çözgü ipliklerini gergin ve birbirine paralel olarak gücülere aktarılması için yapılan silindir araçtır.

Üst Mamer: Çözgü ipliklerinin dönebilmesi ve ipliklerin alt mamere ulaşması için hazırlanan, üzerinden çözgü ipliklerinin geçtiği silindir şeklinde ahşaptan yapılan bir araçtır. Alt ve üst mamerlere ait fotoğraflar Fotoğraf 25'te verilmiştir.



*Fotoğraf 25:* Alt ve üst mamerler (Kiper, 2021).

### 2.3.2. Diğer Yardımcı Araçlar

Masura: Üzerine atkı ipliğinin sarıldığı araçtır (Fotoğraf 26). Mekikle birlikte atkı atımını gerçekleştirmektedir. Masura sarımı, dokumanın verimli olması açısından etkili olması nedeniyle önemli bir işlemdir.



*Fotoğraf 26:* Masuralar (Kiper, 2021).

Mekik: Yörede “mekük” adı verilmektedir. Dokuma işleminde atkı ipliklerinin, çözgü ipliklerinin arasından atılmasını sağlayan, ahşaptan veya kemikten yapılabilen araçtır (Fotoğraf 27). İçinde atkı ipliği sarılı masura bulunmaktadır.



*Fotoğraf 27:* İçinde masura takılı bir mekik (Kiper, 2021).

#### 2.4. Dokuma Sonrası İşlemler İçin Kullanılan Araçlar

Keselik bezlere uygulanan son işlemler için kullanılan araçlar;

İlgıdır: Hatıl için kullanılan 60x40 cm ebatlarında ahşap araçtır.

Delgi: İlgıdırın her iki tarafına yerleştirilen ve kese dokumaları gerdirmek amaçlı kullanılan ahşap araçlardır (Fotoğraf 28).



**Fotoğraf 28:** İlgıdır ve delgi (Kiper, 2021).

Çiviler: İlgıdır ve delginin arasına yerleştirilen, 10-12 cm yüksekliğinde ahşap araçlardır.

Tokmak: İlgıdır ve delginin arasına çivileri sabitlemeyi sağlayan ahşap araçtır (Fotoğraf 29).



**Fotoğraf 29:** Çiviler ve tokmak (Kiper, 2021).

#### 2.5. Dokumada Kullanılan İplikler

Günümüzde kuşak ve kese dokumacıları tiftik iplik temininde sorun yaşamaktadırlar. Kullanılan tiftik iplikler dokuyucular tarafından civar köylerden hazır olarak alınmaktadır. Dokumalarda ipliklerin doğal rengi ile dokunmaktadır. Kullanılan iplikler tek kat, S bükümlü, 125 nm saf tiftik ipliğidir. Dokumaların kenarında şerit olacak şekilde “aryatu” (Fotoğraf 30) olarak adlandırılan 6-7 tel orlon ya da pamuk kenar çözgü ipliği eklenmektedir.



*Fotoğraf 30:* Aryatu (Kiper, 2021).

### 3. Kese ve Kuşak Dokumacılığında Hazırlık Aşamaları

#### 3.1. Haşılama

Çözü ipliklerinin mukavemetini artırmak, gücü ve tarakta ipliğin kayganlaşarak kopmadan rahat çalışılabilir halde olmasını sağlamak amacıyla ipliğin tabi tutulduğu unlu veya çirişli suya haşıl ve bu işleme ise haşılama adı verilmektedir. Tosya’da 5 litre suya 500 gr un ve 20 gr tuz olacak şekilde hazırlanan haşıl hamuru kazanı ocak üzerine yerleştirilmektedir. Çile halindeki iplikler bu haşıl hamuruna batırılarak 2 saat kaynatılmaktadır. Kaynatma işleminin ardından kazandan çıkarılan çileler ıslak halde iken “kibiç” (Fotoğraf 31) adı verilen **çile sarma aracı** yardımıyla “iğli” (Fotoğraf 32) adı verilen ahşap masuralara sarılmaktadır.



*Fotoğraf 31:* Kibiç (Kiper, 2021).



*Fotoğraf 32:* İğli (Kiper, 2021).

#### 3.2. Çözgü Çözme

Haşılama işleminin ardından masuralara sarılan iplikler çağlığa takılmaktadır. Yörede çözgü ipliklerinin hazırlanmasında yatay ve dikey çözgü dolapları kullanılabilir. Çağlıktan çözgü dolabına aktarılan iplikler burada kurumaya bırakılmaktadır. Çözgü dolabında kurutulmuş iplikler yatay çözgü dolabı kullanılıyorsa, çağlığa takılan masuraların uçları alınarak ensiz tarak ve ağızlık tarağından geçirilmekte ve iplikler çözgü dolabına sarılmaktadır. Dikey çözgü dolabı kullanılıyorsa, çağlığa takılan masuraların uçları alınarak “peçe” adlı yassı metal aracın deliklerinden geçirilmektedir. Bu araç; bir seferde 40 tel ipliğin çözgü dolabının etrafına sarılmasını sağlamaktadır. Bu 40 tel ipliğin çözgü dolabı etrafındaki bir turuna bir “kalbe” denilmektedir. Kullanılan ipliğin miktarına göre kalbe sayısı değişmektedir. Keselik ve kuşaklık bez dokumalarda toplam çözgü teli sayısı genellikle 360’tur



ve keselik bez dokumalarda tek kenara şerit oluşturacak şekilde “aryatu” olarak adlandırılan zeminden farklı renkte 5-6 tel kenar çözgü ipliği eklenmektedir. Çözgü ipliklerinin çaprazlığını sağlamak için ağızlık tarağının bir boş bir dolu dışından geçirilen iplikler, ardından tüm iplikler birbirine karışmadan, düzenli bir şekilde ensiz tarağın dişlerinden geçirilerek çaprazlığı korumak için ağızlık ipi ile bağlanır. Çözgü iplikleri tek döşek adı verilen ayak üzerinde duran, çözgü levendinin enine göre sıralanmakta ve çözgü levendine aktarılıp sarılmaktadır (Fotoğraf: 33-34-35).



*Fotoğraf 33-34:* Çağlıktan çözgü dolabına aktarma işlemi (Kiper, 2021).



*Fotoğraf 35:* Çözgü ipliklerinin sarım işlemi (Kiper, 2021).

### 3.3. Çözgünün Tezgâha Aktarılması

Çerçevelerdeki gücü tellerinden çözgü ipliklerinin geçirilme işlemine tahar işlemi denilmektedir. Her farklı çözgü hareketi için farklı bir çerçeve gerekirken, aynı çözgü hareketleri, aynı çerçevelere taharlanmaktadır. Keselik bezlerde, düz tahar uygulanmaktadır. Tezgâhtan çıkarılarak tavana asılan gücü çerçevesi ve tarağı ortalarına alarak oturan iki kişi çözgü tellerini sırasıyla gücü tellerinden ve taraktan, her tarak dişine ikişerli olarak geçirilmektedir. Tezgâhın dışında taharı yapılan çözgü iplikleri tezgâha taşınmakta, çözgünün taraktan geçirilmiş uçları kumaş levendine bağlanmaktadır. Çözgü ipliklerinin diğer ucu ise çözgü silindirinin etrafından dolaştırılarak tezgâhın üzerine uzatılmakta ve ipliklerin karışmasını engellemek için tezgâhta bulunan çiviler (Fotoğraf 36) ile ayrılarak dokuyucunun bulunduğu bölümün arka tarafından dikey ya da yatay olabilen çözgü levendine sarılmaktadır. Bir gücü telinden çift çözgü ipliği geçirilmektedir.



**Fotoğraf 36:** Tezgâhta bulunan çiviler (Kiper, 2021).

Kuşaklık bez için, çözgü levendine sarılan çözgü iplikleri tezgâha taşınarak üst mamerden (silindir) alt mamere, oradan da ağızlık çubukları ile ağızlık mamerine uzatılmaktadır. Tezgâhtan devre dışı bırakılarak tavana alınan gücü çerçeveleri çözgü iplikleri tezgâhın arkasından sayılması şartıyla gücü tellerinden ve taraktan sırayla; gücü sırası 1-2-3-4 olacak şekilde aktarılmaktadır. Sonra bir tarak dişine 1-3, diğer tarak dişine 2-4 olacak şekilde sıra sıra her tarak dişine ikişerli olarak çözgü iplikleri halinde geçirilmektedir. Tarak taharı yapılan çözgü ipliği uçları kumaş levendine bağlanmakta, diğer çözgü uçları ise mamerin etrafından sarılarak tezgâhın üzerine uzatılmakta ve ipliklerin karışmasını engellemek için bulunan çiviler ile ayrılarak dokuyucunun bulunduğu bölümün arka tarafından mamer yardımıyla dikey ya da yatay levende sarılmaktadır.

#### 4. Dokuma İşlemi

Tarak ve gücü taharı işleminden sonra dokuma işlemine geçilmektedir. Levende bağlanmış çözgü iplikleri sıkıştırılıp gerdirildikten sonra, ağızlık açma işlemi yapılmaktadır. Tezgâhın içinde yer alan ayaklar, zincir ya da kantarmalar ile çerçevelere bağlı bulunmaktadır. Pedallara basıldığı anda hareket, kantarmalar ya da zincirler vasıtasıyla çerçevelere iletilmektedir. İletilen hareket sayesinde çerçevelerden biri aşağıda dururken diğer çerçeve yukarı yönde kalkmaktadır. Çerçevelerin aksi yöndeki hareketi ile bir açıklık oluşmakta ve bu açıklığa “ağızlık” adı verilmektedir. Açılan ağızlıktan, içinde atkı ipliği sarılı masura bulunan mekik atılmaktadır.

Atkı atılmasının ardından 25-30 kilo ağırlığında tefe ile iplik sıkıştırılmaktadır. Dişlerinden çözgü ipliklerinin geçirildiği tarak, atılan her atkı ipliğini kumaşın içine düzgün şekilde almayı sağlamaktadır. Tarak, tefenin içine takılmakta ve tefenin tarağı ileri geri hareketini sağlamasıyla birlikte senkronik hareket etmektedirler. Bu işlemin sürekli tekrarlanmasıyla ağızlıktan atılan her atkı ipliği ile dokuma işlemi gerçekleştirilmektedir (Fotoğraf 37) . Dokuma işlemi sırasında kuşaklık bezlerin her iki tarafında farklı renk ve cins atkı iplikleri atılarak, birkaç tane farklı kalınlıkta şerit oluşturulmaktadır (Fotoğraf 38, 39).



**Fotoğraf 37:** Mustafa Kürşat Bazlamatçı tarafından yapılan iç kuşak dokuma işlemi (Bazlamatçı, 2023).



**Fotoğraf 38:** Mustafa Kürşat Bazlamatçı tarafından yapılan Tosya iç kuşağı (Kiper, 2021).



**Fotoğraf 39:** İç kuşak şerit desenlendirme ipliklerinin sarılı olduğu mekikler (Kiper, 2021).

## 5. Kuşak ve Kesenin Kullanıma Hazır Hale Getirilmesi ve Kullanım Şekli

### 5.1. Keselik Bezler İçin

Metraj halinde dokunan keselik bezler, çözgü iplikleri kesilerek tarak ve gücü tellerinden ayrılmakta ve kumaş levendinin açılmasıyla tezgâhtan çıkarılmaktadır. Tezgâhtan alınan keselik bezler suda yıkanıp tokaçlanmakta ve ardından 15 litre suya 1 kilo taş kireci (kireç taşı -kalsiyum karbonat  $CaCO_3$ ) olacak şekilde hazırlanan karışıma (Fotoğraf 40) yatırılarak 2 gün bekletilmektedir.



**Fotoğraf 40:** Kireç suyunda bekletme işlemi (Kiper, 2021).

Kireçli sudan alınan keselik bezler tekrar suda yıkanıp durulanmakta ve kalan son kalıntıların atılmasını sağlamak için tokaçlanmaktadır.



**Fotoğraf 41-42-43:** Yıkama ve durulama işlemleri (Kiper, 2021).

Islak olan keselik bez iken “hatıl” işlemi için özel yapılan genellikle 60x40 cm ebatlarında olan ılgıdırın (Fotoğraf 44), iki yüzüne delgiler yerleştirildikten sonra, gergin şekilde sıkıca sarılmaktadır (Fotoğraf 45). Ilgıdır ile delgi tahtalarının arasına dört adet çivi tokmak ile vurularak yerleştirilmekte ve bezin daha gergin durması sağlanmaktadır. Hatıl işleminin amacı keselik bezin ütülenmiş gibi düzgün hale gelmesini sağlamaktır.



**Fotoğraf 44-45-46:** Hatıl işlemleri (Kiper, 2021).

Hatıllanan keselik bez, güneş ışığı altında kuruyana kadar bekletilmektedir (Fotoğraf 46). Kuruyan bez, hatıldan çıkarılmakta ve düz bir zemine serilerek belirli aralıklarla kenarlarına ortalama 4-6 kiloluk ağırlıklar yerleştirilerek yaklaşık 1 saat süreyle düzgün hale getirilene kadar bekletilmektedir (Fotoğraf 47).



**Fotoğraf 47:** Keselik bezi zeminde düzeltme işlemi (Kiper, 2021).

Son işlemlerin ardından, Tosya keseleri eşit parçalar halinde 30 cm boyutlarında kesilerek ortasından katlanmakta ve iki tarafı dokuyucu kişiler tarafından makine ile dikilerek kullanıma hazır hale getirilmektedir.

## 5.2. İç Kuşaklık Bezler İçin

Kuşakların dokuma işleminin ardından her iki uç tarafında 25-30 cm saçak uzunluğu kalacak şekilde çözümlü iplikleri kesilerek tarak ve gücü tellerinden ayrılmakta ve kumaş levendinin açılmasıyla çıkarılmaktadır. Tezgâhtan çıkan kuşak dokumanın her iki tarafında bulunan saçaklar kıvrılarak ya da bükülerek uçları düğümlenmekte ve kullanıma hazır hale getirilmektedir (Fotoğraf 48). Tosya kuşakları atlet ya da iç göyüneğin üstünden ve göğüs altından içeri gelecek şekilde bele dolanarak kullanılmaktadır.



**Fotoğraf 48:** Kullanıma hazır hale gelen Tosya iç kuşağı (Kiper, 2021).

## 6. Günümüzde Üretimine Rastlanmayan Dış Kuşaklar

Günümüzde üretimi ve kullanımı olmayan Tosya dış kuşakları (alaca kuşak); kareli desen, renkli atkı ve çözümlü iplikleri ile (Fotoğraf 49) kırmızı, siyah, turuncu, yeşil ve beyaz renkler kullanılarak dokunmaktaydı (Tan, 1991: 61).

Tosya dış kuşakları, 3 parçadan oluşmakta ve 3 parça birbirlerinden ayrı halde dokunmaktaydı. Yörede bu 3 parçaya “3 kanat” adı verilmekle birlikte genellikle bir kanat sarı, biri yeşil diğeri ise beyaz renkte olmaktadır. İki ayaklı yüksek tezgâhlarda dokunan her kanatta 3 farklı mekik olmak üzere 3 farklı renk atkı ipliği kullanılmakta ve sıralı halde 2’şer tel sarı atkı ipliği atıldıktan sonra tefe vurulmaktaydı. Ardından 2’şer tel siyah atkı ipliği atılıp tefe vurulmakta ve bu düzen bir daha tekrar edildikten sonra 4’er tel beyaz atkı ipliği atılarak yapılmaktaydı. Bu şekilde devam ettirilen dokuma işleminin ardından saçaklar için 40-50 cm çözümlü iplikleri bırakılarak tezgâhtan çıkarılmaktaydı (Mehmet Rauf Bazlamatçı ile görüşme).



**Fotoğraf 49:** Dış kuşağın genel görünümü (Makbule Çolak’a ait alaca kuşak) (Kiper, 2021).

Dış kuşakların bitim işlemleri de iç kuşak ile aynı olmakla birlikte tek fark, iç kuşağın tek kanat; dış kuşağın (alaca kuşak) ise üç kanat olarak dokunup tezgâhtan çıkarıldıktan sonra dikiş yöntemiyle birbirlerine eklenmesi işlemidir. Alaca kuşak örnekleri genellikle 30'ar cm en ölçüsünde, 100 - 150 cm boyunda olmaktadır. Alaca kuşaklar, her iki uç tarafında 30-40 cm saçak uzunluğu kalacak şekilde çözümlenmiş ipliklerinin kesilerek tarak ve gücü tellerinden ayrılmakta ve kumaş levendinin açılmasıyla çıkarılmaktaydı. Tezgâhtan alınan alaca kuşakların saçakları genellikle örülerek uçları düğümlenmekte, saçaklara renkli boncuklar ya da düğmeler eklenerek süslenmekteydi.

Alaca kuşaklar kadınlar tarafından kullanılırdı ve geçmişte gelinlik kızların çeyiz sandıklarında bu kuşaklardan bulunmaktaydı. Düğün günü gelinin beline Alaca kuşaklar bağlanmaktaydı. Göyneğin üzerine sarılarak püskülleri önden ya da arkadan sarkıtılmakta, kuşakları belde bağlamak için ince enli çarpana dokumalar kullanılmaktaydı (Makbule Çolak ile görüşme).

### 7. Sonuç ve Öneriler

Ülkemizde gittikçe artan sayıda ürünün coğrafi işaret tescili alması sevindirici bir gelişmedir. Tosya kesesi ve Tosya kuşağı gibi henüz tescillenmemiş çok sayıda yöresel tekstil ürünü bulunmaktadır. Bu ürünler içinde coğrafi işaret tescili kavramının geliştirilmesi, üniversitelerin ilgili bölümlerinde ders olarak işletilmesi ve bu konuda bilinç düzeyinin artırılması önemlidir. Kendi özgün değerlerimizin ve ürünlerimizin ulusal ve uluslararası piyasada rağbet görmesini, zengin kültürümüzün yozlaşarak unutulmasının önüne geçilmesini sağlayacaktır. Ortak değerler, bir ulusun kültürel kimliklerinin en temel unsurunu teşkil etmektedir. Coğrafi işaret tescili yoluyla bir ürünün kendini koruma altına almasıyla birlikte doğrudan olarak üreticinin, dolaylı olarak da tüketicinin korunmasına yönelik bir yasal düzenlemedir. Yörede geçmişte önemli bir geçim kaynağı olan Tosya kese ve kuşak dokumacılığı, gelişen teknolojinin sonucunda çağın sunduğu yenilikler ve sanayileşme ile birlikte ekonomik cazipliğini yitirmiş ve dokuma yapan ustaların sayısı azalmıştır. Kese ve kuşak dokumalarda kullanılan araç gereçler, dokumaların teknik özellikleri, tüm hazırlık, dokuma ve son işlem basamakları ayrıntılı olarak açıklanarak raporlaştırılmış, Coğrafi İşaret tescil belgesi başvurusu yapılmak istenmesi durumunda, başvuru dosyası için gerekli tüm bilgiler derlenmiştir.

Tiftik dokumacılığı, Tosya'da yüzyıllardır sürdürülen bir gelenektir. Günümüzdeki duruma bakıldığında sayılı kese kuşak ustası kaldığı, bu ustalarında malzeme temini, çırak bulamama gibi sorunlarla karşı karşıya oldukları görülmektedir. Bu ustaların artık mesleğin son temsilcileri olacağı söylenebilir. Bu ustalar hayattayken bu alandaki tüm bilgilerin belgelenmesi çok önemlidir. Belediye tarafından Tosya Belediyesi Kültür Merkezinde valilik ve halk eğitim merkezi işbirliği ile "kese- kuşak dokuma" kurslarının açılması sevindiricidir. Dokumacılığın tekrar canlanması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemli bir adım atılmıştır. Kese ve kuşak dokumacılığı geçmişten günümüze yörede tiftik geleneğinin uzantısı olarak sürdürülen bir gelenektir. Hammadde sorununun çözülerek sürdürülebilir üretim projeleri ile devamlılığı sağlanmalıdır.

**KAYNAKÇA**

- Andreasyan, H. (1964). Ermeni seyyah polonyalı Simeon'un seyahatnâmesi (1608-1619). *Türkiyat Mecmuası*, C. 10, 269-276.
- Ayhan, F. (2019). Tosya ilçesinin nüfus özellikleri (Bildiri sunumu) B. Gönençgil, T. A. Ertek, I. Akova ve E. Elbaşı (Ed.), 1. İstanbul Uluslararası Coğrafya Kongresi Bildirisi, İstanbul. <https://doi.org/10.26650/PB/PS12.2019.002.041>
- Braun, A. (1999). Cashmere and Mohair Quality and Value Adding Potential by SMME's. Commercialization of South African Goats, Witwatersrand Agriculture Show.
- Ergi, İ. (1997). İpek Yolu Üzerinde Bir Ticaret Merkezi Tosya Ekonomi. Kastamonu: Ayvatoğlu Matbaası.
- Gündüz, L. G. (2016). *Anadolu'da keçi kılı / tiftik dokumalar ve ekose desen önerilerinin analizi*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Gürtanın, N. (1972). *Siirt İli Dahilinde Yetiştirilen Tiftik Keçilerinin Lifleri ve Bunların Mamulleri Üzerinde Yapılan Bazı Teknolojik Araştırmalar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Harmancıoğlu, M. (1974). *Lif Teknolojisi (Yün ve Diğer Deri Ürünü Lifler)*. İzmir: Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Sarıkaya, S. (2007). *Dünden Bugüne Aşağıkayı Köyü*. İstanbul: Bakanlar Medya.
- Solaiman, S. (2010). *Goat Science and Production*. UK: Wiley-Blackwell John Wiley & Sons, Inc. Publication. ISBN: 978-0-813-80936-6
- Tağı, S. ve Erdoğan, Z. (2014). The adventure of mohair in Anatolia. *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*. C. 52, S. 1: 49-61.
- Tağı, S. (2021). *Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi*. Ankara: Ajans Düş Pınarı. ISBN:978-605-7612-05-2
- Tamur, E. (2003). *Ankara Keçisi ve Ankara Tiftik Dokumacılığı*. Ankara: Ankara Ticaret Odası Yayınları.
- Tan, N. (2008). Üsküdar'a Kadar Kastamonu, Bölüm Adı: Kastamonu Halk Sanat ve Zanaatları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanrısever, C., Pamukçu, H. ve Saraç, Ö. (2019). *Kastamonu Efsaneleri*. Ankara: Bizim Büro Matbaacılık ve Basımevi.
- Tosya Belediyesi. *Tosya - İpek Yolunda Bir Serinlik*. Kastamonu: Tosya Belediye Başkanlığı Kültür ve Sanat Yayınları.
- Türk Patent ve Marka Kurumu. "Coğrafi İşaret". Erişim 26 Aralık, 2021. <https://www.turkpatent.gov.tr/cograf-i-isaret>
- Türk Patent ve Marka Kurumu. "Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı İstatistik", Erişim 28 Aralık, 2021. <https://www.turkpatent.gov.tr/cograf-i-isaretler-ve-geleneksel-urun-adi-istatistik>
- Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Yalçın, M. (2020). *Siirt battaniye tekniğinin üç boyutlu sanatsal tekstil nesnelere taşınması*.



(Sanatta yeterlik tezi). Marmara Üniversitesi.

Yanar, A. ve Erdoğan, Z. (2019) Denizli dokumalarının kültürel miras ve coğrafi işaretleme bakımından önemi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 37, S. 43: 43-51.

Yıldırım, Ş, (2013). Şırnak yöresi şal şapık kumaş dokumacılığı. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi.

### **Kaynak Kişiler**

Makbule Çolak (2021). Kaynak kişi, Tosya Merkez

Nevin Tahtacı (2021-2023). Kaynak kişi, Tosya Merkez

Mehmet Rauf Bazlamatçı (2021). Kaynak kişi, Tosya Merkez

Mustafa Kürşat Bazlamatçı (2021-2023). Kaynak kişi, Tosya Merkez

Seyfi Bektaş (2021). Kaynak kişi, Tosya Merkez



# GELENEKSEL TÜRK HALI VE KİLİMLERİNİN MÜZELERDE SERGİLENME YÖNTEMLERİ VE ELEMANLARI

Tuğba DİRİ APAYDIN\*

## ÖZ

Türk sanatında özgün kimliği ve yöreselliğiyle önemli bir konumda bulunan halı sanatı, neredeyse Türk müzelerinin tamamının koleksiyonunda yer almaktadır. 15. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın da dikkatini çeken halı ve kilimler, özellikle 19. yüzyıl sonrasında Avrupa ve Amerika müzelerinde de yer almaya başlamıştır. Osmanlı döneminde önceliğin arkeolojik eserler olması nedeniyle ikinci planda kalan etnografik değeri olan Türk halı ve kilimleri 1908 Nizamnamesinde İslami eserlerin sanat eseri olarak kabul edilmesiyle birlikte koruma altına alınmaya başlamıştır. Bu süreçten sonra halılar, pek çok müzenin koleksiyonunda yer edinmiştir. Bu müze türlerinin başında ise etnografya ve vakıf müzeleri gelmektedir.

Türkiye'de koleksiyonunda halı ve kilim bulunduran müzelerde eserler teşhir edilirken vitrin içi ve doğrudan zemin üzerinde olabileceği gibi askı sistemleri, açılabilir ve kaydırılabilir raylı panolar, çekmeceli raf sistemleri, duvarlar, sabit ya da hareket ettirilebilir panolar ve zeminden yükseltilmiş sergileme platformları da kullanılmaktadır. Bu sergileme elemanlarının çeşitliliğini belirleyen ise eserin fiziki durumu, ağırlığı, rengi, ölçüleri ya da tarihi önemi gibi kısıtlardır. Makalenin amacı halı ve kilimlerde kullanılan sergileme

\* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

e-posta: tugba.diri@medeniyet.edu.tr / ORCID: 0000-0001-9197-9098

BMakale Türü: Araştırma Makalesi / DOI: <https://doi.org/10.32704/akmbaris.2023.188>

Makale Gönderim Tarihi: 16.07.2023 / Makale Kabul Tarihi: 11.12.2023

DIRİ APAYDIN, Tuğba (2023). "Geleneksel Türk Halı Ve Kilimlerinin Müzelerde Sergilenme Yöntemleri Ve Elemanları" *Arış*, Aralık-Sayı:23, s. 109-134.

yöntemlerinin çeşitliliğini sunmak ve hangi yöntemin hangi esere uygun olup olmadığını örnekler üzerinden göstermektir. Bu konu hakkında daha önceden yapılan yayınlardan elde edilen bilgiler ve müzelerde yapılan gözlemler neticesiyle örnekler belirlenmiştir. Örnekler ağırlıklı olarak Türk müzelerinden seçilse de bazı eserler yurt dışındaki Türk halı ve kilimlerinden seçilerek mukayeseli olarak aktarılmıştır. Son olarak ise makalede, eserlerin sergileme yöntemlerinin karşılaştırmaları yapılmış ve günümüzde kullanılabilecek en doğru sistemlerin hangileri olabileceğine dair önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Sanatı, Etnografik Eserler, Halı ve Kilim, Sergileme, Sergileme Elemanları.*

## **EXHIBITION METHODS AND DISPLAY ELEMENTS OF TRADITIONAL TURKISH CARPETS AND RUGS IN MUSEUMS**

### **ABSTRACT**

Carpet art, which has an important position in Turkish art with its originality and locality, is included in the collections of almost all Turkish museums. Since the 15th century, carpets and rugs have attracted the attention of Europe, and especially after the 19th century, they started to be included in European and American museums. During the Ottoman period, priority was given to archaeological artefacts. Turkish carpets and rugs, which had ethnographic value, remained in the background. In the 1908 Regulation, carpets, rugs and prayer rugs were taken under protection with the acceptance of Islamic artefacts as works of art. After this process, carpets have found a place in the collections of many museums.

In museums in Turkey that have carpets and rugs in their collections, artefacts are displayed in different ways. The most favoured are in vitrines, directly on the floor, hanging systems, openable and sliding rails, shelving systems with drawers, walls, fixed or movable panels and display platforms. The variety of these display elements is determined by criteria such as the physical condition, weight, colour, dimensions or historical importance of the work. The aim of the article is to present the variety of display methods used in carpets and rugs. In addition, it is shown through examples which method is suitable for which object or not. Examples were determined based on the information obtained from previous publications on this subject and observations made in museums. Although the examples were mainly selected from Turkish Museums, some works were selected from abroad and presented comparatively. Finally, the article compares the display methods of the artifacts. Suggestions are made as to which systems can be the most accurate systems that can be used today.

**Key Words:** *Turkish Art, Ethnographic Art Works, Carpets and Rugs, Display, Exhibition, Exhibition Elements.*

## 1. GİRİŞ

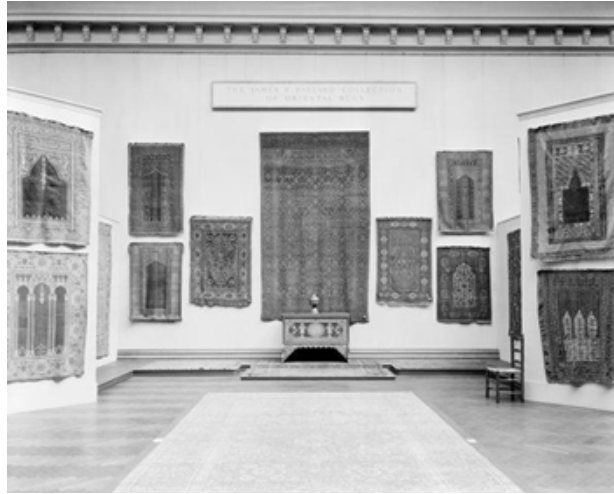
Dünya medeniyetine Türklerin bir hediyesi olarak kabul edilen halıcılık, aynı zamanda Türk kültür tarihinde somut eserler arasında önemli bir konumda yer almaktadır. Türklerin geleneksel sanatı olan halının bütüne yakın bilinen ilk örneği M.Ö. 5-4. yüzyıllarda Altay Dağı yakınlarındaki Pazırık Kurganından çıkarılmıştır. Türk'ün olduğu her coğrafyada görülen bu eser grubu sırasıyla Orta Asya'da, Anadolu Selçuklularında ve Osmanlı İmparatorluğunda en nadir ve çeşitli örneklerini vermiştir (Türkmen, 2020, s.2). Türk halısının namı yalnızca Türklerin varlığını sürdürdüğü topraklarda değil, 15. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'da da etkisini artırarak yayılmıştır. Özellikle 16 ve 17. yüzyılda Uşak önemli bir merkez konumuna gelmiş ve klasikleşen pek çok halı grubu burada üretilmiştir (Aslanapa, 1991, s.1-2).

Avrupa ve Amerika'da Türk halı ve kilim koleksiyonculuğu resmi anlamda 19. yüzyılda başlamıştır. Bu halılar koleksiyoncular tarafından kullanmak için değil bilinçli bir toplama duygusuyla satın alınmıştır. Halıları toplayanlar oryantalizm ve emperyalizm akımının etkisiyle başlayan sömürgecilğe karşı eserleri "koruma" duygusuyla topladıklarını iddia etmiştir. Koleksiyonerlerle birlikte büyük çaplı evrensel müzelerde bu toplama işine girince eserler hızlı bir şekilde Anadolu topraklarından çıkarılmış ve oryantal, egzotik ve bozulmamış olan Anadolu halıları müzelerin sergileme salonlarında kendilerine yer bulmuştur. Ayrıca dünyanın önemli başkentlerinde açılan uluslararası nitelikli "evrensel" sergiler yine koleksiyonerlerin eserlere hızlı bir şekilde ulaşmasını sağlamıştır. Özellikle de İslam sanatı alanında eser toplayan koleksiyoncular tarafından biriktirilen bu halılar Avrupa'da ya da Amerika kıtasında yer alan evrensel nitelikteki büyük çaplı müzelerin koleksiyonunda önemli bir yer tutmaktadır (Denny ve Farnham, 2016).

Türk halılarını dünyaya duyuran koleksiyonerlerin başında ise James F. Ballard isimli sanatsever işadamı gelmektedir (fotoğraf 1). 20. yüzyılın başlarında Amerika'nın en iyi Doğu halısı koleksiyoncularından biri olan Ballard, diğer halı uzmanlarının aksine klasik İran ve Hint halılarına rağbetin yoğun olduğu bir dönemde Türkiye'deki taşra merkezlerinden Anadolu halıları toplamasıyla ünlenmiştir. Ballard, halı koleksiyonunu 1922'de Metropolitan Sanat Müzesi ve 1929'da Saint Louis Sanat Müzesi arasında paylaşmıştır (fotoğraf 2). James Ballard'ın başlıkları vesilesiyle Müze Mütevelliilerine yazdığı 20 Mayıs 1922 tarihli mektupta Türk halılarına olan sevgisini anlatmıştır (Lindsey, 2012). Ölümünün ardından kızı Nellie Ballard White ise 1972 yılında bir başka halı grubunu Saint Louis koleksiyonuna hediye etmiştir (Denny ve Farnham, 2016). James Ballard'ın Amerika'da edindiği ünü Avrupa'da kazanan koleksiyoncuların başında ise Edmund De Unger gelmektedir. 1978 yılında halı koleksiyonunu yayınladığı kitapla tüm dünyaya duyuran Unger, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait pek çok kilim ve halıyı kişisel koleksiyonunda barındırmaktadır (Diri Apaydın, 2021, s.164-166).



**Fotoğraf 1:** James Ballard Koleksiyonunda Yer alan Gördes Seccadesi



**Fotoğraf 2:** 3 Ekim 1923, Metropolitan Müzesi İslam Eserleri Sergi Salonu, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan>

19. yüzyılda Avrupa ve Amerika kıtalarında Anadolu'ya ait halı ve kilimler kendilerine sağlam bir şekilde yer edinirken Osmanlı kendi milli kültürüyle harmanlanmış sanat eserlerinin bilincine tam olarak varamamıştı. Ahmet Fethi Paşa ile başlayan Osmanlı müzeciliği, Osman Hamdi Bey ile birlikte hız kazanarak gelişme göstermiştir. 1869 yılında çıkarılmaya başlanan nizamnameler, Osmanlı topraklarındaki “Arkeolojik Eserleri” koruma altına almayla sınırlı kalmıştır. Osman Hamdi Bey'in kardeşi Halil Ethem Efendi zamanında ise 1908 nizamnamesiyle ‘İslami Eserler’ sanat eseri niteliği kazanmıştır. Türk halı ve kilimlerinin müzelerde eser niteliği görmesindeki birinci büyük hamlelerden birisi budur. İkincisi büyük atak ise Atatürk döneminde çıkarılan ‘Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması’ ile olmuştur. Bu dönemde toplanan pek çok eser, başta Türk İslam Eserleri Müzesi olmak üzere pek çok müzenin koleksiyonuna dâhil edilmiştir. Müzelerdeki halı koleksiyonlarının pek çoğu Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne bağlı cami ve türbelerinden getirilen eskiyen ya da kullanılmayan eserlerden

oluşmaktadır. Bu eserler müze koleksiyonlarına sevap kazanmak isteyen ya da hayır işlemek isteyen kişiler tarafından ağırlıklı olarak bağış yöntemiyle eklenmiştir. Anadolu’da defin yöntemlerinde gelenek olarak vefat eden kişinin halıya ya da kilime sarılarak camiye getirilmesi ve halının camiye armağan edilmesi, Vakıflara ait yapılarda halı birikiminin sayıca daha da artmasına sebep olmuştur. Böylelikle Vakıflar bünyesinde Uşak, Gördes, Kula, Mucur, Bergama, Ladik ve Milas gibi farklı yörelerden halı, seccade ve kilimler toplanmıştır (Bayraktaroğlu,1997, s. 88-92; Deniz,1994, s.283-284 ).

Cumhuriyet döneminde halı ve kilimlerin sanat eseri olarak algılanması süreci de yine diğer etnografik eserlerde de olduğu gibi uzun bir döngünün sonucudur. Halılar müzelerde 23.7.1983 tarih ve 18113 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren “2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu” ve buna bağlı olarak 03.05.1988 tarih ve 19803 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren “Etnografik Nitelikteki Taşınır Kültür Varlıkları Hakkında Yönetmelik” ile; 20.04.2009 tarih, 27206 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren “Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik” hükümlerine göre korunmaktadır (Bayraktaroğlu, 2011- s.32-43).

Ülkemizde halı, “bir sanat eseri” olarak önce “Evkaf-ı İslamiye Müzesinde (Türk İslam Eserleri Müzesi)” sergilenmeye başlamıştır. Günümüzde ise Türk halı ve kilimleri yöresel özellikli olmalarından kaynaklı neredeyse her müzenin koleksiyonunda bulunmaktadır. Türk halı ve kilimlerini koleksiyonunda barındıran ve sergileyen müzeler dörde ayrılmaktadır. Birinci grup sadece halı ve kilimlerin sergilendiği müzelerdir. İstanbul Halı ve Kilim Müzesi, Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi, Milas Halı Müzesi ve Isparta Prof. Dr. Turan Yazgan Etnografya Halı Kilim Müzesi, Eskişehir’de Sivrihisar Kilim Müzesi gibi örnekler bu gurubu temsil etmektedir. İkinci grup ise Vakıflara ait müzelerdir. Bunlar: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi, Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi, Gaziantep Mevlevihanesi Vakıf Müzesi, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi, Tokat Mevlevihane Vakıf Müzesi, Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi’dir. Üçüncü grup ise Etnografya Müzeleridir. Neredeyse Türkiye’nin her ilinde yer alan müzeler arasından Ankara Etnografya Müzesi, Konya Etnografya Müzesi, İzmir Etnografya Müzesi örnek olarak gösterilebilir. Son olarak ise halı bölümü içeren müzeler dördüncü grubu oluşturmaktadır. Hem devlet hem de özel müzelerin olması nedeniyle bu grupta fazlasıyla örnek yer almaktadır. Vehbi Koç Büyükdere Evi, İzmir Arkas Sanat Merkezi, Kırşehir Müzesi, Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi seçili örnekler arasında yer almaktadır (Bayraktaroğlu, 2020, s.37,64)<sup>1</sup>.

## 2. HALI VE KİLİMLERİN SERGİLENMESİNDE KULLANILAN SERGİLEME YÖNTEMLERİ

Müzeler, buldukları ülkenin ya da toplumun geleneklerini, göreneklerini, sosyal yapısını, kültürel değerlerini ve hassasiyetlerini yansıtan önemli kurumların başında gelmektedir. Müzeler sahip oldukları bu değerleri ve hissiyatı ziyaretçiye sergileme yoluyla geçirebilmektedir. Son yıllarda kurumlar geçici ya da kalıcı teşhirlerle müze içerisinde bu etkinliklerini artırarak devam ettirmektedir (Erbay,2011, s.11-12). Sergileme ya da teşhir kavramı 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla müzeler tarafından sorgulanmaya başlamıştır. Bunun sonucunda geleneksel müzecilik anlayışı yavaş yavaş terk edilerek “yeni müzecilik” anlayışı tüm müze türlerinde devreye girmeye başlamıştır.

Müzelerde seramik, çini, metal, taş, halı ve ahşap gibi taşınabilir nitelikte pek çok eser teşhir edilmektedir. Koleksiyon bünyesinde yer alan halı ve kilimler de izleyici karşısına farklı yöntemlerle çıkmaktadır. Geçmiş dönemlerde müzelerde teşhir edilen eserler kronolojik bir düzen içerisinde,

1 Tüm tiplerden sadece belli başlı örnekler seçilerek verilmiştir. Örnekler sayıca daha da artırılabilir.

kullanım amacına ya da malzeme sınıflandırılmasına göre tematik bir şekilde sergilenmekteydi. Kronolojik sergileme, takip açısından izleyiciye büyük kolaylık sağlasa da izleyicinin bir süre sonra ziyaretin monotonlaşmasını sağlamaktadır. Tematik sergileme de eski bir yöntem olmasına rağmen bir konuyla ilişkili sanat eserleri ya da nesnelerin bir araya getirilmesiyle izleyicinin sorular sorabilmesi ve onları ilişkilendirebilmesi neticesinde aktif öğrenmenin başarılı bir şekilde gerçekleştirmesini sağlamaktadır (Atagök, 2012, s.277-281). Günümüzde sergi tasarımlarına nesne-nesne, mekân-izleyici ve nesne-izleyici ilişkileri dâhil edilmiş ve sergi tasarımları böylelikle güçlendirilmiştir. Bu dönemde en çok kullanılan sergileme türlerinden birisi ise bağlamsal sergilemedir. Çeşitli konularda birbirine paralel ya da çapraz düzen içerisinde, eserler arasında kıyaslama yapma fırsatı veren bu sergileme türü izleyen kişide sorgulama hissi uyandırır (Erbay, 2011, s. 82). Ziyaretçinin daha aktif bir şekilde müzede yer almasını sağlamakla birlikte verimli bir müze ziyareti ortamı oluşmasını da sağlamaktadır. Türkiye'deki müzeler bu üç sergileme yöntemini de halı, kilim ve seccadeler üzerinde uygulamaktadır.

Müze teşhirlerinde sergileme yöntemleri kadar sergileme elemanları da önemli bir husustur. Sergileme elemanlarında temel prensip ise estetik kaygılardan önce eserlerin güvenli ve korumalı bir ortamda en doğru şekilde teşhir edilmesidir. Bu sebepten müze sergileme elemanlarında en çok kullanılan yöntemlerin başında vitrinler ve sergileme zeminleri gelmektedir. Bunların dışında çeşitli askı sistemleri, açılabilir ve kaydırılabilir raylı panolar, çekmeceli raf sistemleri, duvarlar, sabit ya da hareket ettirebilir panolar, zeminden yüksek sergileme platformları gibi yardımcı teknikler de bulunmaktadır (Madran, 2012,s. 298).

Müze ve galeri mekânlarında kullanılan sergileme elemanları, koleksiyondaki eserlere uygun bir biçimde tasarlanmaktadır. Müzelerde sergilenen eserlerin özelliklerine göre sergileme çeşitleri de değişmektedir. Büyük boyutlu eserler genellikle kaide üzerinde sergilenirken daha küçük boyutlardaki seramik gibi kırılğan eserlerin vitrinli mekânlarda ziyaretçiye sunulması daha doğru bir yöntemdir. Halı gibi hassas içerikli değerli eserler ise müzelerde farklı yöntemlerle sergilenmektedir.

### **3. TÜRK HALI VE KİLİMLERİNİN TEŞHİRİNDE KULLANILAN SERGİLEME ELEMANLARI**

#### **3.1. Açılabilir ve Kaydırılabilir Pano Sistemleri**

Müzelerde sayıca fazla olan halıların sergilenmesinde kullanılan yöntemlerden birisi de dikey aks üzerinde yerleştirilen ve birbirini peşi sıra takip eden açılabilir, sıralı ya da kaydırılabilir (raylı) pano sistemleridir. Mekân darlığından dolayı ya da ziyaretçiye daha fazla eser gösterme ihtiyacı duyulan müzelerde bu sistem gün geçtikçe daha da fazla kullanılmaktadır. Bu sistemde dikkat edilmesi gereken noktaların başında, eser bilgi fişlerinin doğru bir şekilde sıralanması gelmektedir. Halı ya da kilimlere ait bilgi fişleri eserin hemen altında ya da bu sistemin yakınında aynı numaraları takip edecek şekilde tasarlanmalıdır.

İkinci olarak dikkat edilmesi gereken husus ise halıların sergilendiği zeminin uygun kumaşla kaplanmış olmasıdır. Pano sistemlerinde halılar, eserin durumuna göre, nötr renkte keten kumaş üzerine monte edilerek, sert dayanıklı ve asitsiz malzeme üzerine gerilerek yer çekiminin eşit dağılımı sağlanarak sergilenmektedir. Kaplama olarak kullanılacak kumaşın cinsi, kumaşın kalınlığı da halı ve kilimlerdeki bozulmuşluk durumuna, boyutuna ve ağırlığına göre değişmektedir.

Eserlerin zemininin kaplandığı kumaşlar halı ya da kilimin boyutlarından biraz daha büyük ve eserin zemin rengine uygun olacak renkte halının etrafına dikilir. Eserin durumuna göre kumaş nasıl

monte edileceği yani dikiş tekniği de değişmektedir. Eser hiçbir zaman büyüklüğüne göre sadece dış kenarlarından dikilerek kumaşa monte edilip asılarak sergilenemez. Çünkü altındaki kumaş sağlam ve güçlü olduğu için sabit kalır ancak eser aşağıya doğru sarkar. Bu sebepten dolayı sergileme sırasında yer çekiminden kaynaklanan sarkmaların oluşmaması için dokumanın ortasından dokumanın boylu boyunca ortalama 20 cm aralıklarla ipe esere zarar vermeden dikilebilir. Böylece eserin sergileme esnasında daha az hasar alması sağlanabilir (Çiloğlu, 2005, s.144-145).

Son zamanlarda dikim yerine eserler halıya velcro (cırtcirtlı) bantlarla tutturulmaktadır. Bu yöntem belli aralıklarla tekrarlanacağından dolayı eserlere çok daha fazla zarar verecektir. Bunların dışında sergilenen halı ve kilimler açıkta olduğu için ziyaretçiler tarafından eserlere sıklıkla temas edilmektedir. Bunu önlemek için güvenlik önlemleri artırabilir ya da eserlere fazlaca temas edilmesi halinde zarar gördüğünü anlatan küçük panolar hazırlanabilir.

Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde (fotoğraf 3), Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesinde (fotoğraf 4), Isparta Müzesinde ve Konya Sahip Ata Vakıf Müzesinde (fotoğraf 5) orta ya da küçük boyutlu halı ve kilim sergilemelerinde bu yöntem kullanılmaktadır.



*Fotoğraf 3:* Ankara Vakıf Eserleri Müzesi (Yazar Arşivi/Şubat,2023)



*Fotoğraf 4:* Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi (Yazar Arşivi/ 2015)





*Fotoğraf 5:* Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi (Yazar Arşivi/2018)

### 3.2. Askı Sistemleri

Günümüzde müzeler, koleksiyonları ilgili bağlamlara oturarak izleyiciye farklı sergileme yöntemleri ve elemanlarıyla sunmaktadır. Ancak sergileme yöntemleri ve elemanları ne kadar farklı olursa olsun öncelik müzedeki eserlerin güvenli ve korumalı bir ortamda izleyiciye sunulmasıdır. Bu sebepten dolayı çoğu sanat eserinin sergilemesinde kullanılan yöntemlerin başında askı sistemleri gelmektedir. Bu sistemde askılar duvar boyunca düşey ya da yatay düzlemlerde ayarlanabilmektedir. Askılama sistemlerinin ağır yüzeyleri taşıyabilme, doğal afet durumlarında ya da dışarıdan müdahalelerde eserlerin güvenliğini sağlayabilme gibi özelliklere sahip olması da gerekmektedir (Madran, 2012, s.298-299).

Askı sistemleri sergilenen eserin ağırlığına ya da boyutuna göre seçilmeli, dayanıklı olmalıdır. Ayrıca sistemin esere kalıcı ya da geçici zarar vermemesi de gerekmektedir. Askı fonları eserleri ikinci plana atacak şekilde seçilmemelidir (Erbay, 2011,s.144). Askı sistemlerinin dezavantajı ise duvarlara asılan halılar yerçekimin de etkisiyle zamanla tahrip olmasıdır. Dikey asma sisteminde halının ağırlığı eşit olarak dağılmamakta ve asılan yerde deformasyon daha çok olabilmektedir. Bu sorununun oluşmaması için eserlerin rotasyonlu bir şekilde sergileme yapılması gerekmektedir. Halı koleksiyonlarında bulunan eserlerin çeşitliği ve depodaki saklama koşulları göz önüne alınarak eserler 6 ya da en azından 12 aylık süreler içerisinde değiştirilerek sergilenmelidir. Bu düzenli sistemin işlemesi için iş gücü ve depo saklama koşullarının da uygun olması da gereklidir.

Askı sisteminde çubuk yardımıyla asılan halılarda genellikle halının arka zeminine kaplayan kumaşın ortasından sopa geçirilerek yapılmaktadır (fotoğraf 6) . Bu yöntem dışında müzelerde halılar kumaşa cırtcirtlarla (velcro) tutturularak da dikey ya da yatay ekseninde asılmaktadır. Velcro (cırtcirt) şeritler halinde kesilerek halının altında görünmeyecek şekilde yerleştirilmektedir.



**Fotoğraf 6:** Ankara Vakıf Eserleri Müzesi (Yazar Arşivi/ Şubat, 2023)



**Fotoğraf 7:** İzmir Arkas Sanat Merkezi <https://arkassanatmerkezi.com>

**Fotoğraf 8:** Frankfurt Uygulamalı Sanatlar Müzesi, (Museum für Angewandte Kunst) [https://www.mak.at/en/museum/the\\_mak](https://www.mak.at/en/museum/the_mak)

Türkiye’de koleksiyonunda halı ve kilim barındıran müzelerin neredeyse tamamında bu sistemi görmek mümkündür. Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde, İzmir Arkas Sanatta (fotoğraf 7), Sivas Atatürk Kongre ve Etnografya Müzesinde, Beşiktaş Saray Koleksiyonları Müzesinde örneklerine sıklıkla rastlanmaktadır. Türkiye’deki örneklerin yanı sıra dünya çapında tanınan önemli koleksiyonlar arasında yer alan Museum für Angewandte Kunst (MAK) halı ve kilimleri de farklı askı sistemleriyle sergilenmektedir (fotoğraf 8). Osmanlı, Safevi ve Babür gibi büyük İslam imparatorluklarının 16 ve 17. yüzyıllara ait halıları yan yana getirilerek, ince çelik kablolar yardımıyla tüm odayı kaplayacak şekilde sergilenmektedir. Böylece halılar çeşitli yüksekliklerde konumlandırılarak farklı açılardan izleyiciler tarafından görülebilecek bir şekilde tasarlanmıştır.

### 3.3. Çekmeceli Raf Sistemlerinde Sergileme

Çekmeceli raf sisteminde halılar cam ile kaplanmış kapalı mekanlarda sergilendiğinden dolayı toz, böcek, nem ve ışık gibi dış faktörlere karşı korumalıdır. Bu özelliğinden dolayı özellikle küçük boyutlu tahribatı yüksek halı ve kilim fragmanlarında bu tarz sergileme tercih edilmektedir. Büyük boyutlu olan halılar ise rulo halinde ve belirli bölümü görünecek şekilde sergilenebilmektedir. Bu sistemde müze ziyaretçileri, dolabın çekmecelerini açarak UV ışığa karşı korumalı, düşük yansıtımlı şeffaf camların altından eserleri net bir biçimde inceleyebilmektedir. Açılabilir panolar gibi bu çekmeceler de müzelerde yerden tasarruf sağlamada etkili yöntemlerden birisidir. Diğer yöntemlerde de olduğu gibi halı ya da kilimlerin altına doğal pamuklu kumaşlarla kaplanmalı ve etiket fişleri çekmecenin çekilme açısı hesaba katılarak esere de zarar vermeyecek bir noktaya konulmalıdır. Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde küçük boyutlu ve yıpranmış eserler bu yöntemle teşhir edilmektedir (fotoğraf 9).



**Fotoğraf 9:** Ankara Vakıf Eserleri Müzesi (Yazar Arşivi/Şubat,2023)

### 3.4. Duvarlar

Müze sergilemelerinde temel destek unsur duvarlardır. Halılara destek oluşturan duvar renklerinin halıların renklerini gölgede bırakacak renklerden tercih edilmemesi gereklidir. Açık renkli halılar koyu renk duvarlara, koyu renkli halılar ise açık renkli duvarlarda kontrast oluşturacak şekilde ya da birbirine uyumlu renkler de hazırlanabilir. Duvara asılan eserlerin göz hizasında ve belli bir mesafede olmasına da dikkat edilmelidir. Bu mesafeler müzelerde insan unsuru göz önüne alınarak ayarlanmalıdır. Yerden 85-95 cm yüksekliğinde, ortalama göz hizasında 1.60 cm., maksimum ise 1.90 cm boyunda olması gereklidir (Erbay, 2012,s.178; Madran, 2011, s. 294).

Müzelerin başlıca görevlerinden birisi de korumadır. Bunun için müzelerin uygun ortam yaratılması zorunludur. Organik kökenli malzemeden üretilen halılarda koruma şartlarının oluşturulamaması durumunda bozulmalar kaçınılmazdır. Nem, ısı, rutubet gibi çevresel faktörler; böcek ve haşerat gibi biyolojik faktörler; vandalizm, hırsızlık ve çalışanlar kaynaklı insan faktörü; deprem, yangın ve sel gibi afetler eserlere zarar veren temel sebeplerdir. Eserlerin doğrudan duvar ile temas etmesi ve üzerine koruyucu bir unsurla kaplanmaması nedeniyle nem, toz gibi faktörlerin doğrudan halılara teması nedeniyle en çok zarar veren yöntemlerin başında doğrudan duvar üzerine sergileme gelmektedir (fotoğraf 10).



**Fotoğraf 10:** Macaristan Uygulamalı Sanat Müzesi (Museum of Applied Arts, Budapeşte) <https://www.jozan.net/>



**Fotoğraf 11:** Cambridge Fitzwilliam Müzesi (Yazar Arşivi/2016, Aralık)

Cambridge Fitzwilliam Müzesi İslam eserlerinin sergilendiği galeride Türk seccadeleri göz mesafesinin çok üzerinde ve pencereden gelen doğal ışıkla koruma olmadan sergilenmektedir (fotoğraf 11). Doğal ya da yapay olması fark etmeksizin ışık halıya zarar vermektedir. Güneşten gelen radyasyonun yaklaşık %6'sı mor ötesi, %52'si görünür alan, %42'si ise kızıl ötesi ışınlar olup, kızıl ötesi ışınlar tekstil ürünleri ve boyarmaddelere en az zararlı ışıktır. Gün ışığı ve UV ışık gerek tekstil liflerine, gerekse boyarmaddelere zarar vermektedir ve günün değişen saatlerine, mevsimlere göre değişiklik göstermektedir. Bu nedenle kontrol edilemeyen gün ışığı yerine, kontrol edilebilen floresan lambalar, led ışıklar, tungsten lambalar gibi suni ışık kaynakları tercih edilmektedir (Uygur, 1999,s.69). Düşük ya da kaliteli ışık fark etmeksizin halının desen, renk ve kompozisyonlarının doğru anlaşılmasında faydalı olacak nitelikte aydınlatma kullanılmalı (Sirel, 1999, s.) ve gün ışığı verim açısından yüksek olmasına rağmen eser yüzeyinde değişimler meydana getirmesi açısından kontrollü bir şekilde kullanılmalıdır (Erbay, 2011, s. 142).

### 3.5. Panolar

Panolar, sergi mekânlarında duvarların önüne ya da duvar işlevi gören bölmelere dönüştürülerek yapıda fonksiyonel alanlar yaratmaktadır. Panolar duvarlar gibi sabit olmadığı için yer değiştirilebilir ya da daha sonradan tekrar kullanılmak üzere katlanıp kaldırılabilir elemanlardır. Ayrıca panolar sergileme alanında bölücü görev üstlendiği için fazladan teşhir mekânlarının da kazanılmasını sağlamaktadır. İzleyicinin ne tarafa doğru hareket edeceği yine bu panolar aracılığıyla da gösterilebilir. Son zamanlarda ışıklı panolarda halı sergilemelerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca panolar aracılığıyla tablo gibi duvara asılan halılar, daha az tahribe uğradığı için doğrudan duvara asma yönteminden daha avantajlı konumdadır. Bu yöntemle eserler panoya gerildiğinden dolayı yer çekimine karşı eşit şekilde dağıtılmaktadır. Bu da sarkmaların önüne geçilmesini sağlamaktadır. Burada yine tek dikkat edilmesi gereken kural destek malzemesinin esere zarar vermeyecek şekilde seçilmesi ve pano ile halının renklerinin birbirine uyumlu olmasıdır (Erbay, 2012, s.142).

Konya Etnografya Müzesinde (fotoğraf 12), Isparta Prof. Dr. Turan Yazgan Etnografya Müzesi (fotoğraf 13) ve Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesinde (fotoğraf 14) panolar halı sergilemelerinde kullanılmıştır.



*Fotoğraf 12:* Konya Etnografya Müzesi (Yazar Arşivi,2022)



*Fotoğraf 13:* Isparta Prof. Dr. Turan Yazgan Etnografya Müzesi



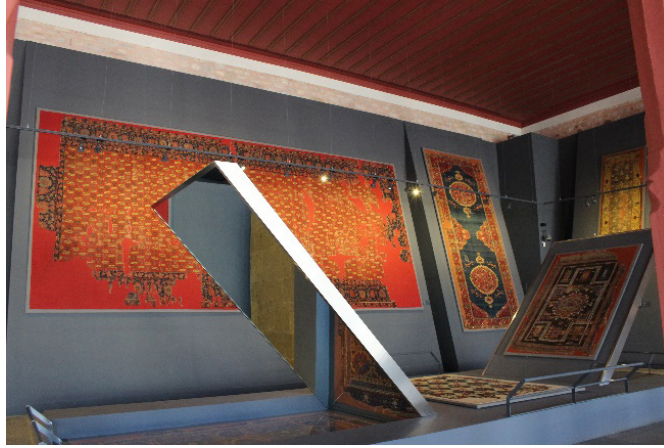
*Fotoğraf 14:* Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi (Yazar Arşivi, 2022)

### 3.6. Sergileme Platformları

Özellikle orta ve büyük boyutlu eserlerin zeminle bağlantısını kesmek için tasarlanan kapalı ya da açık sergileme elamanlarıdır. Kullanılacak zeminin ise metal, pleksi ya da cam ile kaplanması deformasyonu önlemek açısından önemlidir (Uçar, 2004, s.213). Eserin dışarıdan toz, ısı, ışık gibi zarar verici etmenlerden uzak tutacak vakumlama ve içeriden iklimlendirme işlemi yapılarak korunması gerekmektedir. Doğrudan zemin üzerinde sergileme ile birlikte halıların doğasına en uygun sergileme yöntemidir. Yatay ya da dikey yönde üzeri cam ile kaplı yerden yükseltilmiş bir zemin üzerinde halı ya da kilimler sergilendiği için eserlerin bütünü görmek mümkündür. Bu sergilemede iki farklı tip görülmektedir. Bunlar: açık sergileme platformu ve kapalı sergileme platformlarıdır. Sergileme mekanı geniş olan müzeler koruma açısından üzeri cam ile kapatılmış platform tipini daha fazla kullanmaktadır. Sergileme mekanı az ya da dar olan müzeler için bu yöntem uygun değildir. Özellikle müzelere ziyarete gelen dezavantajlı ziyaretçilerin (tekerlekli sandalye, baston ya da herhangi bir engelli yürüme aparatı kullananlar) geniş alanlarını daraltmakta ve müzenin içerisindeki geçiş alanlarını kapatmaktadır. Ayrıca yerden yaklaşık 10-20 cm. arasında bir yükseklikte yapıldığından ve köşeli olmalarından dolayı çarpma ya da sakatlanmalara da sebep olabileceği ihtimali yüksektir.



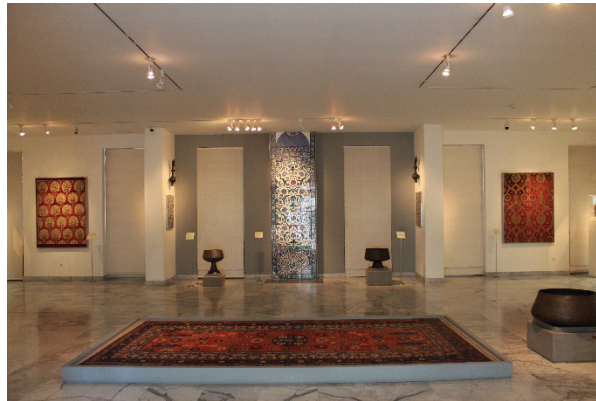
*Fotoğraf 15:* Edirne Türk İslam Eserleri Müzesi (Yazar Arşivi/2022, Mayıs)



**Fotoğraf 16:** İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi (Yazar Arşivi/ 2023, Haziran)



**Fotoğraf 17:** Metropolitan Museum of Art (Metropolitan Sanat Müzesi, Newyork) <https://www.metmuseum.org/>



**Fotoğraf 18:** Benaki Museum of Islamic Art (İslam Sanatı Müzesi, Atina) (Yazar Arşivi)

Edirne Türk İslam Eserleri Müzesinde (fotoğraf 15) ve İstanbul'daki Türk İslam Eserleri Müzesinde (fotoğraf 16) başarılı örnekleri görülmektedir. Bunun dışında New York Metropolitan Müzesinde (fotoğraf 17) ve Atina'daki Benaki Müzesinde (fotoğraf 18) Uşak halıların sergilenmesinde platformlar tercih edilmiştir.

### 3.7. Vitrin İçi Sergileme

Sergilenen eserlerin türüne göre sergileme elemanları da değişmektedir. Vitrin içi sergileme, halı gibi tekstil eserlerini nem, ısı ve toz gibi dış faktörlerden korumada etkili olduğundan sıklıkla tercih edilen yöntemlerden biridir. Bu yöntemin kullanılması için müzenin fiziki alanı ve vitrinlerin uyumları da önemlidir. Müzeler halıların sergilenmesinde en çok “duvar tipi vitrinlerden” yararlanmaktadır. Bu sergileme tipinde halı ve kilimler boyuna ya da enine yerleştirilerek tüm yüzey izleyiciye sunulmaktadır. Dikey ya da yatay sergileme fark etmeksizin halı ya da kilimler velcro tipi (cırtcırt) bantla arka plandaki kumaşa tutturularak sabitlenmektedir. Çift taraflı olan bu bandın yumuşak kısmı zarar vermemesi adına halıya dikilmekte, diğer tarafı ise vitrin içinde halının arka fonunu oluşturan kumaşa yerleştirilerek hazırlanmaktadır (Yılmaz ve Yanar, 2023, s.195).

Eserler hakkında bilgilendirme fişleri yine iç kısımda esere paralel şekilde yerleştirilir. Aydınlatma ise genellikle tavandaki ışıklar aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu sergileme yönteminin dezavantajları ise cam yüzeye, müze aydınlatmasının yansımaları sonucu oluşan görüntü kirliliğidir. Müze sergi mekanlarının aydınlatılması için ICOM tarafından belirli standartlar belirlenmiştir. Metal, taş, cam ve seramik gibi daha dayanıklı eserler için üst sınırlarda ışıklandırma tavsiye edilirken; halı ve kilim gibi organik içerikli hassas müze nesneleri için en alt sınırdaki aydınlık düzeyi tavsiye edilmektedir. Standartın üzerindeki aydınlatmalarda halı ve kilimlerde renk bozulmaları, solmalar ve renk değişimleri gözlemlenmektedir. Ayrıca, eserlerin bozulmuşluk durumlarına göre de farklı aydınlatma düzeyleri belirlenmelidir. Müze ortamı koşullarında ise sıcaklığın ortalama 19 C° olması tavsiye edilmektedir. Bu sıcaklık lif ve boyarmaddelere zarar verecek bir sıcaklık değildir, fakat aydınlatma lambalarının ışık etkisi ve sıcaklık etkisi birleştiği takdirde zararları gözle görülür boyutlara gelmektedir (Uygur, 1999,s.68).



**Fotoğraf 19:** Londra Victoria ve Albert Müzesi (Yazar Arşivi/ 2016, Aralık)





*Fotoğraf 20: Kırşehir Müzesi*



*Fotoğraf 21: İstanbul Halı ve Kilim Müzesi (Yazar Arşivi/2018)*

Vitrin içi sergileme yöntemi dünyada Victoria ve Albert Müzesinde (fotoğraf 19) , Louvre Müzesinde, Berlin İslam Eserleri Müzesinde, Azerbaycan Halı Müzesinde görülmektedir. Türkiye’de ise neredeyse her müzenin teşhirde kullandığı yöntemlerden birisidir. Yakın dönemde restorasyonu tamamlanan Kırşehir Müzesinde (fotoğraf 20), Manisa Müzesinde ve Isparta Müzesi, şu an kapalı olan İstanbul Halı ve Kilim Müzesi (fotoğraf 21) gibi pek çok devlet müzesinde görülmektedir.

### 3.8. Zemin Üzerinde Sergileme

Halıların kullanım amacına uyan diğer doğal sergileme çeşitlerinden birisidir. Zemin üzerinde sergileme yöntemiyle eser aslında gerçek bağlamından kopartılmadan teşhir edilmektedir. Özellikle müze alanlarında ziyaretçinin girmesinin yasak olduğu ya da ayakkabı ile zemine basılmasının izin verilmediği müze ya da sergileme salonlarında bu yöntem tercih edilmektedir. Dönemin sosyal ve kültürel ortamını olağan haliyle yansıttığı için bu tür sergileme özellikle etnografya müzelerinde (Ankara Etnografya Müzesi (fotoğraf 22), Edirne Arkeoloji Müzesi (fotoğraf 23) v.d.) ve Osmanlı döneminde yapılmış bugün ise müze olarak kullanılan saray ya da kasırlarda (Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayları ve İhlamur Kasrı v.d.) karşımıza çıkmaktadır. Bu uygulamanın olumsuz yanı ise bir camının arkasında sergilenen halıların gerçek güzelliği, renklerinin parlaklığı ve uyumunun ziyaretçiler tarafından tam olarak algılanamamasıdır. Ayrıca bazen halıların üzerine yine müze koleksiyonlarında yer alan yatak, masa ya da sandalye gibi dönemsel özellikleri yansıtan eşyaların yerleştirilmesiyle halının

tümü görünmemektedir. Ancak halı yerde serili olduğu için bu sergileme yönteminde halı her yerden farklı açılardan görülebilmektedir.

Zemin üzerinde sergilemenin olumsuz yönü ise eserin doğrudan yer ile temasında halının zarar görme olasılığıdır. Bunun için yine halının arka zemini organik, pamuklu kumaşlarla kaplanmalı ve yer ile doğrudan teması kesilmelidir. Ayrıca halı kapalı bir alanda kaldığı için iklimlendirme çalışmalarına önem verilmeli, eser rotasyonuna gidilmeli ve daha önce serilen halı ya da kilim gibi eserler belli zaman aralıklarında havalandırılmalıdır.



*Fotoğraf 22:* Ankara Etnografya Müzesi (Yazar Arşivi/ 2023, Şubat)



*Fotoğraf 23:* Edirne Arkeoloji Müzesi (Yazar Arşivi/ 2022, Mayıs)

#### 4. MÜZE SERGİLEMELERİNDE HALI VE KİLİMLER İÇİN YAPILAN ETKİLEŞİMLİ UYGULAMALAR

Son dönemde müzeler, yenilikçi interaktif etkinlikler ile ziyaretçinin ilgisini müzelere çekerek toplumla daha da yakın ilişkiler kurmaya çalışmaktadır. Özellikle son dönemdeki uygulamaların başında çoklu duyu deneyimi gelmektedir. Müze ziyareti esnasında izleyiciler ses, dokunma, koklama gibi unsurlardan yardım alarak eserlerle etkileşim içinde olmaktadır. Dünyaca tanınan halı ve kilim

koleksiyonuna sahip Berlin İslam Müzesi (Museum für Islamische Kunst- Staatliche Museen zu Berlin) 2018’de sergi düzenini değiştirerek halılar için bağlamsal bir sergi düzeni kurmuş, Avrupa, Türk, İran, Kafkasya ve Uzak Doğu menşeli farklı halılar birbirileriyle ilişkili bir şekilde ziyaretçiye sunmuştur. Bu kapsamda Berlin Müzesi, sanatçı Szanett Zsirmai tarafından halılarla ilgili ses dokuması etkinliği hazırlamasını istemiştir. Sanatçı önce halı motiflerini seçmiş ve ardından bunları delikli kartlar aracılığıyla müziğe dönüştürmüştür. Farklı seslerden oluşan bir füzyon farklı odalara yerleştirilmiş ve izleyiciler aktif bir şekilde bunu çalmıştır. Böylece çok katmanlı interaktif bir deneyim ortamı yaratılmıştır. Böylece halı tasarımı sadece görselleştirilmekle kalmamış aynı zamanda sesle de erişilebilir hale gelmiştir. Ayrıca bu sistem sayesinde halı ve kilimler tüm duyuları harekete geçirmiştir (fotoğraf 24).



**Fotoğraf 24:** Berlin Müze Halılar için yapılan interaktif uygulamalar <https://www.smb.museum/en/exhibitions/>

Berlin Müzesinde ses üzerine hazırlanan etkinliğin yanı sıra diğer duyu organlarına hitap eden çalışmalar da yapılmıştır. Müze, bir kutu içine koyduğu halı kokusunu ziyaretçinin deneyimlemesini sağlamış; çeşitli kültürlerle ait halı parçalarını yakından mercek yardımıyla inceleyebilmeleri için düzenek oluşturmuş; halının dokusunu anlatmak için çözümlü ve atıkların ayrıntılı bir şekilde görüldüğü halı ve kilim dokuma ipliklerinden oluşan düzeneklere seyircinin dokunmasına fırsat vermiştir. Bu sistem sayesinde ayrıca dezavantajlı gruptaki ziyaretçilere de halıları yakından tanıma fırsatı tanımıştır.

Müzeler sergilemede anlatmak istedikleri temayı ya da hikâyeyi duyuusal etkinliklerin yanı sıra teknolojik cihazlar, fotoğraflar, kronolojik şemalar, haritalar ya da bilgi verici panolar gibi pek çok materyal ile izleyiciye aktarmaktadır. Etnografik eser niteliğinde olan halı ve kilimler bağlamlarından koparılıp müzelere koyulsalar bile, müzelere yerleştirildiğinde özgün bağlamlarına kavuşturmak için

sergileme yöntemleri geliştirilmektedir. Bu yöntemlerden en başarılı şekilde uygulananı ise fotoğraflar ya da diorama gibi kanallardan yararlanmaktır. Ziyaretçide daha kalıcı izler bırakan bu yöntemle halı ve kilimlerin kullanıldığı dönemde nasıl kullanıldığı gösterilmektedir.



**Fotoğraf 25:** Macaristan Ulusal Müzesi, <https://www.jozan.net>

Yazılı ve görsel belgelerde Türk halılarına tarih boyunca rağbet olduğu izlenmektedir. 15 ve 16. yüzyılda İtalyan, Flaman ve Alman ressamın tablolarında Türk halılarına tasvirlerinde sıkça yer vermiştir. İtalyan tacirler bu dönemde Avrupa ile Osmanlı arasındaki ticari bağlantıları sağlayan köprü olarak görülmekteydi. Anadolu Selçuklu dönemine ve Erken Osmanlı dönemine ait bu halılar Avrupa’da güç, itibar ve zenginliğin simgesi olmuştur. İtalyan tablolarında halılar kiliselerin içlerinde, aristokrat evlerinin masalarında ya da balkonlarında, evlenme ya da doğum sahnelerinde yüceltilmiş bir konumda karşımıza çıkmaktadır. Türk halılarının nadiren yer örtüsü olarak kullanıldığı gözlenmekte; daha çok koltuk ya da mobilya üstlerine örtü olarak kullanıldıkları bilinmektedir (Atasoy, 2012,s.194; Bayraktaroğlu, 1997, s.86-93). Günümüzde pek çok müze bu tarihsel geçmişe dayanarak Türk halıları ile birlikte esin kaynağı olduğu halıları birlikte sergilemektedir. Bu uygulama Macaristan Ulusal Müzesi (fotoğraf 25), Ankara Vakıf Eserleri Müzesi (fotoğraf 26) ve Minneapolis Institute of Art’ta (fotoğraf 27) gözlemlenmektedir.



**Fotoğraf 26:** Ankara Vakıf Eserleri Müzesi (Yazar Arşivi/ 2023, Şubat)



**Fotoğraf 27:** Minneapolis Institute of Art, Minneapolis Sanat Enstitüsü<sup>2</sup> <https://new.artsmia.org/>

Son olarak müzeler, interaktif bilişim teknolojilerinden yararlanarak halı ve kilimleri dijital yollarla etkileşimli bir hale getirmiştir. Aslında var olmayan soyut konumdaki eserler teknoloji aracılığıyla somut konuma getirilmektedir. Dijitale aktarılan ve sonsuzluğa uzanan halı motiflerine ziyaretçi dokunabilmekte ve yakından inceleme fırsatı bulabilmektedir (fotoğraf 28).



**Fotoğraf 28:** Halı Müzesi, Carpet Museum, Doha ve İstanbul Halı ve Kilim Müzesi<sup>3</sup> İnteraktif Uygulamalar

## 5. SONUÇ

Türkler ile birlikte anılan özgün sanatların başında halıcılık gelmektedir. Türk tarihi boyunca var olan bu sanatı kronolojik bir şekilde takip etmek mümkündür. Üretilen her dönemde farklı motif ve renkleriyle ön plana çıkan halılar tüm dünyanın ilgisini çekmeyi başarmıştır.

- 2 Tudor Duvarlarındaki Türk Halıları: 16. Yüzyılda İngiltere ve İslam Dünyası Arasındaki Ticaret Sergisi, (Turkish Rugs on Tudor Walls: 16th Century Trade between England and the Islamic World). Saturday, June 8, 2019 – Saturday, June 7, 2020.
- 3 Fotoğraf matbilişim'in web sitesinden uyguladıkları müze uygulamaları sayfasından alınmıştır. <http://www.matbilisim.com/interaktif-sistemler-ve-muze-teknolojileri>

Türkiye’de Türk halıcılık sanatının örneklerini neredeyse her müzede görmek mümkündür. Halı, kilim ve seccadeleri sadece halı ve türevlerinin sergilendiği müzelerde (İstanbul Halı ve Kilim Müzesi, v.d.); Vakıf müzelerinde (Ankara’da Vakıf Eserleri Müzesi, v.d.); Etnografya müzelerinde (Ankara Etnografya Müzesi, v.d.); bünyesinde halı ve kilim koleksiyonu olan müzelerde (Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi v.d.) görülmektedir. Halılar teşhir edilirken en fazla kullanılan elemanların başında vitrin içi ve zeminde sergileme gelmektedir. Bunların dışında ise askı sistemleri, açılabilir ve kaydırılabilir raylı panolar, çekmeceli raf sistemleri, duvarlar, sabit ya da hareket ettirebilir panolar ve zeminden yükseltilmiş sergileme platformları da kullanılmaktadır.

Halı ve kilimlerin sergilemesinde kullanılan elemanlardan biri olan açılabilir ve kaydırılabilir pano sistemleri özellikle mekan darlığı yaşayan ya da bir kerede daha fazla eser göstermek isteyen müzeler için uygun uygulamalardan birisidir. Bu sistemin en büyük dezavantajları ise ziyaretçilerin eserlere dokunmak istemesi ve eserlerin yerçekimine uygun asılmaması sonucunda halı ya da kilimlerde deformasyonlar oluşmasıdır. Müzedeki eserlerin güvenli ve korumalı bir ortamda izleyiciye sunulması için kullanılan bir diğer yöntem ise asılma sistemleridir. Bu sistem sayesinde eserler yatay ya da dikey doğrultuda göz mesafesinde duvarlara asılmaktadır. Duvarlara asılırken dikkat edilmesi gereken faktör ise düşük gün ışığı ya da kaliteli ışık fark etmeksizin aydınlatma hususudur. Çekmeceli raf sistemleri ise üstü cam ile kaplı olduğundan dolayı dışarıdan gelen toz, böcek, nem ve ışık gibi dış faktörlere; hem de insan kaynaklı zararları engellemede başarılı olan uygulamalardan bir tanesidir.

Müzelerde kullanılan hareketli ya da hareketsiz sergileme panoları ise yapıya fonksiyonellik katmaktadır. Çekmeceli raf sistemleri ya da açılabilir ve kaydırılabilir raylı sistemlerde olduğu gibi müzeye fazladan teşhir alanı kazandırmaktadır. Bu yöntemde dikkat edilmesi gereken temel husus ise halıların panoya doğrudan asılmaması olmalıdır. Halı ya da kilimin altı, halıyla uyumlu pamuklu organik bir kumaşla kaplanmalı ya da velcro (cırcırtlı) bantlarla sabitlenmesi gerekmektedir.

Orta ve büyük boyutlu halıların sergilenmesinde genellikle vitrin içi, doğrudan zemin üzerinde serme ya da sergileme platformları kullanılmaktadır. Sergileme platformları yenilikleri takip eden müzelerin popüler uygulamalarından birisidir. Açık ya da kapalı olarak tasarlanan sergileme platformları geniş alana sahip müzeler için uygun olmakla birlikte özellikle de yürüme engeli olan dezavantajlı ziyaretçiler için sorun yaratabilmektedir.

Vitrin içi ve zemin üzerinde sergileme ise Türkiye müzelerindeki diğer popüler uygulamalardan bir tanesidir. Halı gibi hassas ürünleri nem, ısı ve tozdan koruduğu için duvar tipi vitrinler özellikle küçük, orta ve büyük boyutlu halılarda tercih edilmektedir. Bu sergileme elemanının dezavantajı ise halıların yatay ya da dikey doğrultuda asılması sonucunda ağırlığın bir yönde toplanması ve uzun süreli teşhirde esere zarar vermesidir. Bu sebepten dolayı bu sistemde halılar düzenli olarak belirli periyotlar halinde rotasyona uğramalıdır. Bu problemin giderilmesinin diğer bir yöntemi ise halı veya kilimlerin doğrudan zemin üzerinde sergilenmesidir. Halıların amacına ve doğasına en uygun olan bu yöntemde motifler her açıdan görülmektedir. Ancak Türkiye’deki bazı müzelerde, özellikle etnografya, kent ve saray müzelerinde, halıların üzerine günlük kullanım eşyaları koyuluğundan dolayı halı tam anlamıyla gözlenememektedir.

Sonuç olarak müzelerde görüldüğü üzere kurumlar halı, kilim ve seccade gibi eserlerin sergilemelerini uygularken bir ya da birden fazla sergileme elemanını birlikte kullanmaktadır. Burada önemli olan halının fiziki durumuna, dokumasına, çeşidine, ağırlığına ölçüsüne, tarihi önemine ya da rengine uygun sergileme elemanı seçmektedir. Çağdaş müzecilik anlayışı doğrultusunda geçmişten günümüze değişen

sergileme koşulları değişmiş ve halen de değişmektedir. Koleksiyonunda halı ve kilim gibi eserleri bulunduran müzelerin bu değişime ayak uydurması gerekmektedir. Estetik duygular müzelerde ne kadar ön planda olsa da önemli olan halılara en uygun sergileme yönteminin seçilmesi ve bu eserlerin gelecek nesillere aktarılmasıdır.

### KAYNAKÇA

Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Atagök, T. (2012). Müzelerin Anlaşılır Kılınması: Müze Mimarisi, İç Mekân ve Sergi Tasarımları, *Müze Bilimin ABC'si*, (N. Ertürk ve H. Uralman, Eds). İstanbul: Ege Yayınları, 277-281.

Atasoy, N. (2012). *Osmanlı Kültürü'nün Avrupa'daki Yansımaları: 1453-1699*, İstanbul: Armagğan Yayınları.

Bayraktaroğlu, S. (1997). Türk Halılarında Batı Literatürü Konusu, *Arış Dergisi*, (1): 86-93.

Bayraktaroğlu, S. (1997). Vakıflar Genel Müdürlüğü Halı-Kilim Koleksiyonu, *Arış Dergisi*, (3): 88-103.

Bayraktaroğlu, S. (2011). Halı, Kilim ve Diğer Düz Dokuma Yaygıların 2863 Sayılı Yasa Kapsamında Değerlendirilmesinde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri, *Arış Dergisi*, (5): 32-43.

Bayraktaroğlu, S. (2020). Cumhuriyet Döneminde Halı Müzeciliği, *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı*, (A.Soyaldı, Ed.), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 37-64.

Çiloğlu, H. (2005). Müzecilik Kavramı İçinde Türk Halı ve Kilimlerinin Sergileme Aşamasına Kadar Geçirdiği Evreler, *7. Müzecilik Semineri*, (20-22 Ekim 2005), İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 142-146.

Deniz, B. (1994). Bir Vakıf Eser Olarak Cami, Mescid, Zaviye ve Şifahane gibi Dini ve Sosyal Yapılarda Bulunan Halı, Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar ve Bunların Günümüzdeki Durumu, *Vakıflar Dergisi*, (23): 283-296.

Denny, W. B. ve Farnham, T.J. (2016). *The Carpet and the Connoisseur: The James F. Ballard Collection of Oriental Rugs*, Missouri: Hali Publications.

Diri Apaydın, T. (2021). Keir Koleksiyonundaki Osmanlı İzleri, *TUBA-KED*, (23): 161-175.

Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*, İstanbul: Beta Yayınları.

Hillyer, L. ve Pretzel, B. (2005). The Ardabil Carpet - a new Perspective, *Conservation Journal*, Bahar, (49), <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-49/the-ardabil-carpet-a-new-perspective/> Erişim Tarihi: 29.10.2023.

Lindsey, R. (2012). Displaying Islamic Art the Metropolitan: A Restrospective Look, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan###ftn16> Erişim tarihi: 14.06.2023

Madran, B. (2012). Müze Sergileri Tasarlamak, *Müze Biliminin ABC'si*, (N. Ertürk ve H. Uralman, Eds). İstanbul: Ege Yayınları, 283-305.

Sirel, H. (1999). Müze Eşyasının Korunması ve Sergilenmesi ile Aydınlatma İlişkisi, *Yeniden*

*Müzeciliği Düşünmek*, (T. Atagok, Ed) İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, 113-122.

Türkmen, N.(2020). Anadolu Türk Halılarının Tarihi Gelişimi, *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı*, (A.Soyaldı, Ed.), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1-35.

Uçar, F.B. (2004). Tarihi Tekstillerin Sergileme Yöntemlerindeki Bazı Gelişmeler, *7. Müzecilik Semineri*, (20-22 Ekim 2005), İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 213.

Uygur, A. (1999). Müzelerde Bulunan Tarihi Tekstil Ürünlerinin Korunmasını Etkileyen koşullar ve Alınacak Önlemler, *1. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyumu*, (6-7 Mayıs 1999), Ankara: Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu, 65-74.

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

Yılmaz, Z. ve Yanar, A. (2023). Önleyici Koruma Kapsamında Tarihi Tekstiller Yönelik Sergileme ve Depolama Önerileri, *İdil*, (102), 189-204.

Wearden, J. (1995). The V&A Ardabil: The Early Repairs, *Hali*, (80), 102-107.



# ARIŞ YENİ YAYIN İLKELERİ

## Genel İlkeler

### Arış:

• Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından Haziran ve Aralık olmak üzere yılda iki sayı yayınlanan akademik, bilimsel ve araştırmaya dayalı makalelere yer veren ulusal, indexli, hakemli bir dergidir.

• Sanat tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak yayımlanmamış bildirimler ve lisansüstü tezlerden üretilmiş çalışmalar ile ilgili metinleri yayımlar. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir.

• Gönderilen yazıların daha önce herhangi bir yerde yayınlanmamış olması ve bir başka yayın organının yayın değerlendirme sürecinde bulunmaması gerekir.

## Yazıların Değerlendirilmesi

• Yazarlar makalenin içeriğinden sorumludur ve Arış'ın etik ilkelerine uymalıdır.

• Editör kontrolünden geçirilen makaleler, hakemlere gönderilmeden önce İntihal.net programı ile taranır. Çalışmaların benzerlik oranı %20'yi, tek kaynak benzerlik oranı %5'i geçmemelidir. Bahsi geçen oran belirtilen kıstasların üzerinde ise ilgili çalışma hakemlere gönderilmeyerek sorumlu yazara iade edilir.

• Arış'a gönderilen her yazı, ilk olarak editörler tarafından yazım ve yayın ilkelerine uygunluğu bağlamında değerlendirilir. Bu değerlendirme sonucunda, yazar tarafından yapılması gereken düzeltmeler olursa, yazı, editör tarafından düzeltme istenerek yazara iade edilir.

• Yazım ve yayın ilkeleri açısından değerlendirilmeye uygun bulunan yazılar hakemlere yönlendirilir. Editör onayından geçen her yazının değerlendirilmesi için iki hakem görevlendirilir.

• Hakem ve yazarların isimleri karşılıklı olarak birbirlerinden gizli tutulur.

• Hakemlerin kendilerine gönderilen yazıyı değerlendirme süreleri azami 15 gündür. Bu süreç sonunda rapor edilmeyen yazı için yeni bir hakem tayin edilir.

• Alan değerlendirmesinden iki olumlu hakem

raporu alan yazı yayınlanmaya hak kazanır. Bir olumlu bir olumsuz hakem raporu alan yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir ve yazının yayınlanıp yayınlanmaması üçüncü hakemin raporu doğrultusunda belirlenir. Onaylanan makaleler yayın sırasına alınır ve yazarlara bilgi verilir.

• Makale yayına kabul edildikten sonra yazar makalesini word formatında "Genel Yazım Kuralları ve Sayfa Düzeni" başlığı altında belirttiği gibi düzenleyerek editörlüğümüze arisdergisi@akmb.gov.tr adresi üzerinden ulaştırmalıdır.

• Basım aşamasında, makale yazara gönderilir. Yazar gözden geçirir ve eğer düzeltme gerekli ise makale üzerinde göstererek dergiye geri gönderir.

• Yayımlanan yazılar için telif ödenir ve yayın hakları Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'na devredilmiş sayılır. Bu devir, sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.

## Yayın Dili

Arış'ın dili Türkiye Türkçesidir. Gönderilecek makalelerde Türkçe ve İngilizce özet yer almalıdır. Her sayının %20'sini geçmeyecek şekilde, İngilizce yazılmış makalelere de Türkçe özetleriyle birlikte yer verilebilir.

## Genel Yazım Kuralları ve Sayfa Düzeni:

• Başlık içerikle uyumlu olup 12 kelimeyi geçmemeli, büyük harflerle yazılmalıdır. Türkçe ve İngilizce başlık verilmelidir. Eğer makale bilimsel bir toplantıda sunulmuş veya lisansüstü tezden üretilmiş ise başlıktaki yıldız işaretiyle ilk sayfanın altında verilmelidir.

• Yazar adı başlığın altına yazılmalıdır.

• Sırasıyla görev unvanı, kurum adresi, e-posta bilgileri ve ORCID numarası bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.

Eğer başlığa da dipnot düşüldüyse isime iki yıldız verilmelidir. Birden fazla yazar olması durumunda da yazar sıralamasına göre bu bilgiler yazılmalıdır.

## Örnek 1: Tek Yazarlı

\*Öğretim Görevlisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

e-posta: abcdefg@marmara.edu.tr

# ARIŞ YENİ YAYIN İLKELERİ

ORCID: 0000-0000-0000-0000

Makale Türü: Araştırma makalesi

Makale Gönderim Tarihi: 00.00.2021 / Makale Kabul Tarihi: 00.00.2021

## Örnek 2: İki veya Daha Fazla Yazarlı

\*Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

\*\*Araştırma Görevlisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

e-posta: abcdefg@marmara.edu.tr / abcdefg@ankara.edu.tr

ORCID: 0000-0000-0000-0000 / 0000-0000-0000-0000

Makale Türü: Araştırma makalesi

Makale Gönderim Tarihi: 00.00.2021 / Makale Kabul Tarihi: 00.00.2021

• Gönderilen makalelerin başında, en az 300, en fazla 400 kelimedenden oluşan Türkçe (Özet), İngilizce (Abstract) ve genelden özele doğru sıralanmış 5-8 kelimelik Türkçe (Anahtar Kelimeler), İngilizce (Keywords) ile Türkçe ve İngilizce başlık yer almalıdır. Özet içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır.

• Sisteme eklenecek yazıların sayfa düzeninin yazar tarafından ve şu değerlere uygun bir biçimde yapılmış olması gerekir:

Kağıt Boyutu: A4 Dikey

Yazı Tipi: Times New Roman

Yazı Boyutu: Başlıkta 12, metinde 12, alıntılarda 12, özetlerde ve kaynakçada 10 punto

Satır Aralığı: Metinde 1.5, dipnotlarda 1.

• Yazıların uzunluğu 5000 sözcüğü geçmemelidir. Özel fontlar kullanılmamalıdır.

• Makalede yer alan fotoğraflar yüksek çözünürlükte (600 dpi / 2000 – 3000 px) ve baskı kalitesine uygun bir şekilde gönderilmelidir.

• Metin içinde kullanılan görsel malzemeye gönderme yapılmalıdır. Gönderme yapılan yerde parantez içinde (Fotoğraf / Çizim / Şekil 1 vb.) ve ilgili görselin sayı numarası verilmelidir. Birden fazla görsel gönderme yapılacak ise ilgili numaralar tire ile

ayrılarak belirtilmelidir. (Fotoğraf 1-2 vb.)

• Makalede kullanılan Fotoğraf / Çizim / Şekil / Tablo'ların altına görsel başlığı, **koyu** ve eğik olarak yazılmalıdır. Ardından iki nokta üst üste konulmalıdır. Örneğin: Fotoğraf:

• Başlıklar **koyu** ve büyük harflerle yazılmalıdır. Uzun yazılarda ara başlıkların kullanılması okuyucu açısından yararlıdır. Ana başlıkların, **1.**, **2.**, ara başlıklarınsa, **1.1.**, **1.2.**, **2.1.**, **2.2** şeklinde numaralandırılması tavsiye edilir. Ara başlıkların **koyu** ve küçük harflerle yazılması gerekir.

• Metin içindeki vurgulanması gereken ifadeler, "tırnak içinde" gösterilir, eğik veya **koyu** karakter kullanılmaz.

• Doğrudan alıntılar "tırnak içinde" verilir. Alıntılar 4 satırdan fazla olduğunda, bloklama yöntemi kullanılır. Paragraf girintileri bir sekme; blok alıntılarda iki sekme içeriden yazılır. Blok alıntılarda yazı karakterinin boyutu değiştirilmez; 12 punto ile eğik yazılır.

• İmla ve noktalama işaretleri için TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.

## Kaynak Gösterimi:

Ariş dergisinde APA 7 atıf sistemi kullanılmaktadır.

## Detaylı bilgi için tıklayınız:

<https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/references/examples/>

**Ariş Dergisi APA/7 Kurallarına geçmiştir. APA stili için kendi sayfasında birçok örnek vardır. Sürümler devamlı yenilenmektedir. Aşağıda bunlardan bazıları alınmıştır.**

### 1. Tamamı yazılan kitap

Jackson, LM (2019). Önyargı psikolojisi: Tutumlardan sosyal eyleme (2. baskı). Amerika Psikoloji Derneği. <https://doi.org/10.1037/0000168-000>

Sapolsky, RM (2017). Davranış: En iyi ve en kötü halimizle insan biyolojisi. Penguin Kitapları.

Svendsen, S. ve Løber, L. (2020). Büyük resim/Akademik yazı: Bir saatlik kılavuz (3. dijital baskı). Hans Reitzel Forlag. <https://thebigpicture-academicwriting.digi.hansreitzel.dk/>

# ARIŞ YENİ YAYIN İLKELERİ

## 2. Düzenlenmiş kitabın tamamı

Hygum, E. ve Pedersen, PM (Ed.). (2010). Erken çocukluk eğitimi: Danimarka'daki değerler ve uygulamalar . Hans Reitzels Forlag. <https://erkençocuklukeğitimi.digi.hansreitzel.dk/>

Kesharwani, P. (Ed.). (2020). Tüberküloz tedavisinde nanoteknolojiye dayalı yaklaşımlar . Akademik Basın.

Torino, GC, Rivera, DP, Capodilupo, CM, Nadal, KL ve Sue, DW (Ed.). (2019). Mikro saldırganlık teorisi: Etki ve çıkarımlar . John Wiley ve Oğulları. <https://doi.org/10.1002/9781119466642>

• **Parantez içindeki alıntılar:** (Hygum ve Pedersen, 2010; Kesharwani, 2020; Torino ve diğerleri, 2019)

• **Anlatı alıntıları:** Hygum ve Pedersen (2010), Kesharwani (2020) ve Torino ve diğerleri. (2019)

• Bir editör için "(Ed.))" kısaltmasını, birden fazla editör için "(Ed.))" kısaltmasını editör adlarından sonra ve ardından bir nokta kullanın. Birden fazla düzenleyici olması durumunda, tüm adlardan sonra rolü bir kez ekleyin.

• **Parantez içindeki alıntılar:** (Jackson, 2019; Sapolsky, 2017; Svendsen & Løber, 2020)

• **Anlatı alıntıları:** Jackson (2019), Sapolsky (2017) ve Svendsen ve Løber (2020)

• Kitabın yazarını, yayın yılını, başlığını ve yayıncısını belirtin. Hem basılı kitaplar hem de e-kitaplar için aynı formatı kullanın.

## 3. Editörlü olarak yeniden basılan kitap

Watson, JB ve Rayner, R. (2013). Koşullu duygusal tepkiler: Küçük Albert vakası (D. Webb, Ed.). CreateSpace Bağımsız Yayıncılık Platformu. <http://a.co/06Se6Na> (1920'de yayınlanan orijinal çalışma)

• **Parantez içindeki alıntı:** (Watson & Rayner, 1920/2013)

• **Anlatı alıntısı:** Watson ve Rayner (1920/2013)

• Watson ve Rayner'ın kitabı ilk olarak 1920'de yayınlandı. Webb tarafından düzenlendi ve 2013'te yeniden yayınlandı.

## 1. Dergi makalesi

Grady, JS, Her, M., Moreno, G., Perez, C. ve

Yelinek, J. (2019). Hikaye kitaplarındaki duygular: Amerika Birleşik Devletleri'ndeki etnik ve ırksal grupları temsil eden hikaye kitaplarının karşılaştırılması. Popüler Medya Kültürünün Psikolojisi , 8 (3), 207-217. <https://doi.org/10.1037/ppm0000185>

• Parantez içi alıntı : (Grady ve diğerleri, 2019)

• Anlatı alıntısı : Grady ve ark. (2019)

• Bir dergi makalesinin DOI'si varsa DOI'yi referansa ekleyin.

• Bir dergi makalesine her zaman sayı numarasını ekleyin.

Kaynakçalarınızı bu örnekler göre düzenleyiniz.

Aksel, M. (2010). Türklerde Dini Resimler. İstanbul: Kapı Yayınları.

Anmaç, E. (1999) Kula Halılarının Kompozisyon Özellikleri ve Kula Halılarında Kullanılan Motifler. Erdem, Halı Özel Sayısı-1, C.10, S. 28: 15-22.